DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEBER
ALEX. KOCH
DARMSTADT

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.

Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 12.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 20.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 22.—.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND IX

Oktober 1901 — März 1902.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIRT VON
ALEXANDER KOCH
* DARMSTADT. *

LIBRARY
JUL 13 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ALLE * RECHTE * VORBEHALTEN.

KÜNSTLERISCHE UND TEXTLICHE
BEITRÄGE SOWIE MITTEILUNGEN
SIND AN DIE VERLAGSANSTALT
IN DARMSTADT ZU RICHTEN.

DRUCK DER J. C. HERBERT'SCHEN HOFBUCHDRUCKEREI, DARMSTADT.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND IX

Oktober 1901—März 1902.

Text-Beiträge:

	Seite
Bau-Ornamentik, Versuche in moderner. Von G. Ebe—Charlottenburg . . .	267—274
Bosselt, Rudolf. Von Felix Commichau—Darmstadt	93—108
Bronzen, Kleine, der Darmstädter Ausstellung	89—90
Christiansen, Hans, und sein Haus. Von Dr. B. Rüttenauer—Mannheim	49—72
Darmstadt, die »werdende Kunst-Stadt«. Von Isarius	72—88
Darmstadt, Stuttgart und München als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst . . .	247—250
Deutsche und russische Malerei auf der Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie	124—128
Endell, August, Das »Bunte Theater«. Von Georg Fuchs	275—289
Habich, Ludwig. Von Georg Fuchs . .	1—7
Habich, Ludwig, das Haus. Von Felix Commichau	8—22
Hessische Künstler auf der Darmstädter Ausstellung. Von Georg Fuchs . . .	24—38
Ideen zu einer festlichen Schau-Bühne . . .	108—123
Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe .	43—48
Kunst und Leben, Ein Versuch über. Von Professor Dr. Kurt Breysig—Berlin	135—150
Originalität und Tradition. Von August Endell—Berlin	289—296
Porzellan, Nordisches. Von Dr. H. Pudor—Berlin	129—132
Rebel, Carl Max, —Berlin. Von Georg Fuchs	251—262
Sandreuter, Hans, seine Werke. Von W. Christ—Basel	195—230
Städte-Bilder, Moderne. Von Joh. Gaulke—Berlin . . . . . 230—246,	264—266

Kleine Mitteilungen:

Freie Vereinigung Darmstädter Künstler (Mappen-Werk)	296
Turiner Ausstellung von 1902	297—298

Illustrationen und Vollbilder:

Akt (Malerei) S. 121, 219, 221; (Skulptur) S. 2, 9, 11, 13, 90, 91; Anrichte S. 69, 188; Arbeits-Tisch S. 177; Arbeits-Zimmer S. 70, 71, 72, 177, 181; Architektur S. 1, 3—8, 9, 10, 50—53, 133, B. 133/134, 134, B. 150/151, 151, 152, 153—158, B. 158/159, 232, 233; Atelier S. 84, 181; Bade-Zimmer S. 26, 180; Bank S. 288, 294, 297; Banner S. 133, 136; Becher S. 194; Beleuchtung (Illumination) S. 4, 6; Beleuchtungs-Körper S. 8, 14, 17, 18, 21, 29, 54, 55, 57, 63, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 78, 100, 101, 137, 140, 162, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 181, 190, 191, 275, 285, 286, 289; Beschläge S. 143, 178, 179; Besteck S. 88, 170; Bett-Stelle S. 24, 25, 76, 77, 79, 81, 174, 175, 178, 185; Bibliothek S. 177; Bijouterie S. 33, 112, 113; Bilder-Rahmen S. 116, 182, 183; Bildhauerei S. 1, 2, 3, 9, 11, 13, 17, 20, 28—31, 90, 91, 92, 96, 97, 100, 101; Bildnis S. 45, 47, 48, 94, 107, 126, 183, 196, 197, 251, 257; Blumen-Vase S. 108, 109, 129, 130, 132; Brief-Öffner S. 193; Brillant-Brosche S. 191; Brosche S. 33, 112, 113; Bronze-Arbeiten S. 10, 28, 29, 30, 31, 48, 90, 91, 92, 96, 97, 102 bis 106, 108, 109, 116, 141, 142, 143, 145, 160, 161, 172, 190, 191, 275, 283, 291; Brunnen S. 10, 14; Brunnen-Anlage S. 9, 11; Buch-Schmuck S. 93, 132, 133, B. 133/134, 135, 168, 169, 247; Bücher-Gestell S. 177; Bühne S. 280; Bühnen-Vorhang S. 280; Buffet S. 21, 286, 287, 289; Bureau-Möbel S. 294—298; Busen-Nadel S. 33; Damen-Zimmer S. 172, 173; Decken-Ausbildung S. 3, 20, 54, 66, 70, 71, 73, 150, 163, 177; Decken-Beleuchtung S. 14, 17, 54, 63, 64, 66, 72, 73, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 181, 286, 289; Dekorative Malerei S. 35, 55, 63, 78, 80, 87, 130, 131, 162, 165, 228—236, 276, 280, 281, 284, 285, 288, 290; Eck-Sitz S. 14, 297; Einlege-Arbeit S. 69, 165, 174, 175, 176; Elfenbein-Arbeit S. 111; Email-Schmuck S. 191; Entree S. 156; Erker S. 173; Ess-Zimmer S. 18, 19, 21, 22, 66, 67, 167, 168, 169; Feder-Zeichnung S. 136—150; Fenster-Ausbildung S. 166; Fenster-Vorhang S. 166; Flügel S. 58, 61, 162, 165; Foyer S. 286, 287, 289; Fremden-Zimmer S. 24, 80, 81, 184, 185, 186; Fries S. 17, 20, 24, 184, 185; Frucht-Schale S. 89; Fuss-Kissen S. 17; Galerie S. 16, 18, 19;

Illustrationen und Vollbilder:

Garten-Plan B. 158 159; Gas-Ofen S. 184; Gäste-Zimmer S. 24, 80, 81, 184, 185, 186; Gedeck S. 62, 167, 168; Geländer S. 16, 18, 19, 57, 278, 279, 283; Gemälde S. 15, 27, 34—41, 43, 44, 46, 47, 48, 86, 117—128, 182, 183, 195—221, 240, 251—274; Gewebe S. 49, 75, 138, 173, 184; Gitter S. 138, 141, 145, 172, 275, 283; Glas-Malerei S. 244; Gläser S. 62, 171, 191; Gläser-Schrank S. 17, 21, 23, 286; Gobelin S. 49, 75; Goldschmiede-Arbeiten S. 114, 115, 192; Gürtel S. 110, 116, Gürtel-Schnalle S. 110, 112, 113, 116, 192; Halle S. 16 bis 20, 54—61, 65; Hals-Schmuck S. 114, 115; Haus-Brunnen S. 10, 14; Haus-Flur S. 73; Haus-Thür S. 8, 160; Heizkörper-Verkleidung S. 16, 19, 138, 141, 145, 172, 291; Herd S. 82, 189; Herren-Zimmer S. 70, 71, 72, 177; Holz-Gitter S. 278, 279; Initiale S. 135; Innen-Architektur S. 275—293; Innen-Räume S. 14, 16—26, 54—61, 63, 64, 66, 67, 70—73, 76—84, 87, 159, 162 bis 165, 167—169, 172—181, 184—189, 234—243, 276, 278, 279, 284, 286, 287, 289; Intarsia S. 69, 165, 174—176; Kamin S. 56, 60; Kamm S. 110, 111, 192; Kandelaber S. 8, 55, 57; Keramik S. 29, 129—132, 171, 189; Kinder-Zimmer S. 76—78; Kissen S. 85; Kleider-Schrank S. 174, 179, 185; Knaben-Zimmer S. 187; Kredenz-Schränkchen S. 67; Kron-Leuchter S. 17; Kunst-Verglasung S. 14, 74; Küche S. 82, 83, 188, 189; Künstler-Haus S. 1; Lampe S. 29, 190; (elektrische) S. 100, 101; Landschaft S. 35—37, 44, 122—126, 128, 200—203, 207, 210, 211, 215, 226, 252, 260, 263, 274; Läufer (Treppen-) S. 138, 181; Leuchter S. 89, 140, 162, 170, 191; Loge S. 275, 282, 283; Loggia S. 87; Malerei S. 15, 34—36, 38—41, 43—48, 63, 117—128, 182, 183, 195—221, 224—227, 246, 251—274; Marmor-Verkleidung S. 162; Medaille S. 94, 95, 107; Möbel S. 21 bis 23, 56, 58, 59, 63, 65, 66, 67, 70, 72, 76, 78—82, 86, 139, 144, 147—149, 167—169, 173, 174, 176—179, 184—189, 276, 284, 287, 288, 294—298; Nacht-Tisch S. 24; Noten-Pult S. 162; Ofen S. 184; Ohr-Ringe S. 112; Opal-Glas S. 191; Panneel S. 17, 18, 22, 25, 55—57, 66, 67; Paravent S. 86; Petschaft S. 193; Pianoforte S. 58, 61, 162, 165; Plakette S. 99, 107; Plastik S. 1—3, 9, 11, 13, 17, 20, 28—31, 48, 90—92, 96, 97, 100, 101, 180; Portal S. 1, 8, 9, 11, 13, 17, 20, 156, 157, 160; Porträt S. 45, 47, 48, 94, 107, 126, 183, 196, 197, 251, 257; Porzellan S. 129, 130, 132, 170, 171; Rahmen S. 116, 182, 183; Relief S. 9, 11, 98, 99, 104, 105, 180; Restaurant S. 284, 286, 287, 289; Ring S. 33; Salon S. 23, 63, 64; Schale S. 97, 106; Schank-Tisch S. 286, 287, 289; Schildpatt-Arbeiten S. 110; Schirm-Griff S. 88; Schlaf-Zimmer S. 24, 25, 76, 77, 79, 81, 174—179, 178, 179; Schlüssel S. 33; Schmiedeeisen-Arbeiten S. 8, 10, 160, 275, 283, 291; Schmuck S. 33, 110—118, 191; Schrank S. 17, 21, 23, 83, 169, 172, 174, 175, 185, 188, 189; Schreibtisch-Garnitur S. 193; Sessel S. 17, 139, 144, 177; Silber-Arbeiten S. 21, 88, 89, 110, 112, 113, 116, 170, 192—194; Skulptur S. 1 bis 3, 9, 11, 13, 17, 20, 28—31, 48, 90—92, 96, 97, 100, 101, 180; Sofa S. 14, 23, 63, 173; Speise-Zimmer S. 18, 19, 21, 22, 66, 67, 167, 168, 169; Spiegel S. 25, 147, 176, 179, 185; Spiel-Zimmer S. 78; Stand-Uhr S. 55; Stickerei S. 56, 65, 66, 68, 84—86, 166; Stock-Griff S. 88, 192; Stuhl S. 17, 21, 23, 64, 148, 149, 167—169, 178, 284, 287, 288, 294, 296, 298; Tafel-Arrangement S. 62, 167, 168; Tafel-Aufsatz S. 21, 89; Teppich S. 49, 55, 173, 177, 184, 186, 278, 279, 284, 285; Theater S. 275—293; Theater-Vorhang S. 280; Thür S. 8, 141, 146, 160, 161, 163, 276, 285, 290, 292, 293; Tier-Stück S. 30, 34, 227; Tinten-Fass S. 28, 193; Tinten-Löscher S. 193; Tisch S. 17, 23, 139, 173; Tisch-Decke S. 68; Treppen-Aufgang S. 57, 61, 159; Truhe S. 25; Uhr S. 55; Uhr-Kette S. 33; Umrahmung (Buch-Schmuck) S. 132/133, B. 133/134; Vase S. 108, 109, 129, 130, 132, 190; Veranda S. 153; Vorhang S. 56, 65, 66, 84, 166, 184, 280; Wand-Bekleidung S. 162; Wand-Beleuchtung S. 137, 285; Wand-Dekoration S. 275, 276, 280, 281, 285, 288, 290; Wand-Fries S. 17, 20, Wand-Gemälde S. 15, 238 bis 243; Wand-Regal S. 177, 187; Wand-Schirm S. 86; Wand-Teller S. 131; Wand-Teppich S. 49, 75; Wasch-Geschirr S. 29, 185; Wasch-Tisch S. 147, 176, 179, 185; Zimmer S. 14—26, 54—61, 63, 64, 66, 67, 70—84, 87, 159, 162—165, 167, 168, 169, 172—181, 184—189, 234 bis 243, 276, 278, 279, 284, 286, 287, 289.

Mehrfarbige Beilagen:

	Seite
»Das Alter«, nach dem Öl-Gemälde von Wilhelm Bader — Darmstadt. .	40—41
Erinnerungs-Medaille für die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. Von Rudolf Bosselt (Bronze-Druck)	94
Sport-Medaille. Von Rudolf Bosselt (Bronze-Druck)	95
»Parzen«, Relief. Von Rudolf Bosselt (Bronze-Druck)	98
Preis-Plakette. Von Rudolf Bosselt (Bronze-Druck)	99
Haus Behrens, Nord-Seite. Nach dem Aquarell von Gustav Eckardt . .	133—134
Haus Behrens, Ost-Fassade. Nach dem Aquarell von Gustav Eckardt . .	150—151
Haus Behrens, Garten-Plan. Nach dem Aquarell von Gustav Eckardt . .	158—159
Haus Behrens, Mosaik-Boden, ausgeführt von Villeroy & Boch—Mettlach. Nach dem Aquarell von Gustav Eckardt .	166—167
»Es sind Thränen geflossen«. Öl-Gemälde von Carl Max Rebel — Berlin . .	266—267

Die farbigen Umschlags-Titel der Hefte dieses Bandes fertigten:

Heft 1: Paul Bürck — Darmstadt.
Heft 2: Professor Hans Christiansen — Darmstadt.
Heft 3: Rudolf Bosselt — Darmstadt.
Heft 4: Professor Peter Behrens — Darmstadt.
Heft 5: J. R. Witzel — München.
Heft 6: K. Haenlein — Darmstadt.

NAMEN-VERZEICHNIS.

Seite

Alter, L., —Darmstadt 14. 23—25. 172. 184—187
Anton, A., —Darmstadt 83
Bader, W., —Darmstadt . . 29. 36—43. 124. 296
Bauscher, Gebr., —Weiden 171
Bechtold, Ph., —Darmstadt . . . . . 16—20
Becker, Leinen-Haus, —Darmstadt 62
Behrens, Frau Lilli, —Darmstadt . . 183. 184. 194
Behrens, Peter, Prof., —Darmstadt . 74. 117—123. 133—194. 247—250
Benois, Alex. 128
Berlepsch, H. E., —München 250
Bertsch—München 250
Beyer, Ad., —Darmstadt . . . 15. 29. 48. 296
Bing & Gröndahl—Kopenhagen 132
Böcklin, Arnold . . . . 28. 79. 146. 195—230
Bosselt, Rudolf, —Darmstadt . 93—116. 247—250
Bracht, Eugen, Prof., —Dresden 122. 123. 127. 296
Brandstätter—München 7. 29. 30
Braun, Pauline, —Darmstadt 62. 86. 166
Breysig, Kurt, Prof., Dr., —Berlin . . . 133—150
Bringer, Hubert, —Darmstadt . . . 65. 68. 84
Busch, Louis, —Mainz 54. 57
Bürck, Paul, —Darmstadt . . . . . 74. 247—250
Christ, G., —Mülhausen i. E. 199
Christ, W., —Basel . . . . . 195—230
Christiansen, Hans, Prof., —Darmstadt 47—89. 247—250
Christaller, Prof., —Stuttgart 249
Commichau, Felix, —Darmstadt . . 8—22. 93—108
Diefenbach-Römer—Darmstadt 176
Dülfer, Martin, —München 250
Ebe, G., —Charlottenburg . . . . . 267—274
Eckmann, Otto, Prof., —Berlin . . . 74. 250. 295
Eckstein, W., —Darmstadt 296
Eggers, C. H. E., —Hamburg . . . 160. 161. 165
Elkan, W., Berlin 7
Emmel, Heinr., —Darmstadt 7. 8. 65
Endell, August, —Berlin . 74. 144. 250. 275—298
Endner, Fr., —Darmstadt 14
Engel, O. H., —Berlin 124. 127. 296
Epple & Ege—Stuttgart . . . 55. 63. 66. 70

Seite

Erler, Fritz, —München 250
Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen 7. 14. 28. 29. 53. 83—88. 94. 122. 127. 144. 181. 247—250
Fahrner—Pforzheim 7. 33
Feuerbach—Anselm 79
Fischer, Theod., Prof., —Stuttgart . . 82. 249. 250
Friedmann's Nachf.—Frankfurt a. M. . . . 7. 33
Fuchs, Georg, —Darmstadt 1—7. 24—38. 108—123. 251—262. 275—289
Gail, W., Ww.—Biebrich 165
Gaulke, Joh., —Berlin . . . . 230—246. 264—266
George, Stefan, —Bingen 138
Geffken, W., —München 34
Ginskey-Maffersdorf 62
Glückert, Jul., —Darmstadt 7. 15
Gosen, Th. von, —München 21. 89
Grenvuillet-Riedman—Basel 62
Groll—Darmstadt 29
Grosch, Clara, —Darmstadt 29. 47
Gross, K., Prof., —Dresden 74. 250 295
Habich, Ludwig, —Darmstadt . . 1—33. 247—250
Halm, Peter, Prof., —München 296
Hahn, Herm., —München 89. 92
Hartleben, O. E., —Berlin 181
Hegermann-Lindencrone—Kopenhagen . . . 132
Heider, M. von, & Söhne, —München und Magdeburg 249. 250
Heilmann, G., Kopenhagen 130
Heim, Heinz . . . . . 30—38. 124—126
Heine, Th. Th., —München 77
Heymann, J. D., —Hamburg . . 167. 168. 174. 175
Hirth, Gg., —München 49
Hocheder, Prof., —München 82
Hofmann, Ludw. von, —Berlin . . . 38. 127. 296
Hölscher, Rich., —Darmstadt . 29. 46. 117—120. 124—127. 296
Houben Sohn Carl—Aachen 184
Huber, Patriz, —Darmstadt 7—25. 74. 82. 83. 247—250
Kaiser, Richard, —München 125. 127

	Seite
Kaufmann, Hugo, — München	89—91
Kempin, Kurt, — Darmstadt	45. 296
Kern, Melchior, — Darmstadt	29. 44
Klinger, Max, — Leipzig	79
Koch, Alex., — Darmstadt	118. 202
Korowin, — St. Petersburg	127. 128
Krüger, Prof., — Stuttgart	249. 250
Kustner, K., — Darmstadt	296
Kuppenheim, L., — Pforzheim	7
Lalique — Paris	77
Lang, E., — Blaubeuren	169
Lang, Paul, — Magdeburg	249. 250
Lechter, Melchior, — Berlin	144. 145. 252
Leidl, Wilhelm	79
Lustikow, Walther, — Berlin	145
Lenbach	79
Liebermann, Max, — Berlin	79
Lösberg — Kopenhagen	130. 131
Lindlitz, L. von, — München	81
Maljawin, Ph., — St. Petersburg	126. 128
Mand — Coblenz	58
Marées, Hans von	36. 79
Mehlem — Bonn	190
Menzel, Ad. von, — Berlin	79
Meyer, J., Kopenhagen	130
Müller, Alb., — Magdeburg	249. 250
Nathanielsen, L., — Kopenhagen	130
Noack, L., — Darmstadt	62
Obrist, Herm., — München	144. 250
Olbrich, J. M., Prof., — Darmstadt	4—7. 9. 50—53. 55. 56. 58. 59. 64. 66. 71. 247. 250
Pankok, B., Prof., — Stuttgart	249. 250
Paul, Bruno, — München	250
Peter, L. J., — Mannheim	162. 177. 179
Poschinger, F. von, — Buchenau	60
Puder, H., Dr., — Berlin	129—132
Puech — Paris	98
Rebel, C. M., — Berlin	251—274
Rippert, P., — Darmstadt	29
Rode, G., — Kopenhagen	131
Roeder, Gebr., — Darmstadt	82. 189
Rorstrand — Stockholm	129. 132
Rückert, M. J., — Mainz	171
Rüttenauer, B., Dr., — Mannheim	49—72
Sandreuter, Hans, †	195—246
Sarasin-Iselin — Basel	196. 197
Schaffstädt-Giessen	7. 26
Scharvogel — München	17. 29. 30
Scheidges & Co. — Krefeld	173
Schiele, G. R., — Frankfurt a. M.	188
Schiffer & Sohn — Berlin	294—295
Schmitz, W., — Rüttenscheid	60
Schmoll von Eisenwerth, Karl, — Darmstadt	7. 26. 27. 29. 35
Schmuz-Baudiss — Berlin	249. 250
Schreger, J. B., Hof-Juwelier — Darmstadt	191. 192
Schulz, O., — Berlin	94
Schumacher, Fr., Prof., — Dresden	250
Seifert, K. M., & Co. — Dresden	168. 169. 170. 175
Selzam, Ed., — Utting	296
Stelzer, E., Frankfurt a. M.	103
Slevogt, M., Prof., — München	121. 127
Sseroff, V., — St. Petersburg	126. 128
Stein, Weberei — Alsfeld	186
Stotz, Paul, — Stuttgart	7. 10. 28
Stuck, Fr., Prof., — München	81. 89. 145
Thiersch, Fr. von, Prof., — München	83
Thoma, Hans, — Karlsruhe	79
Troubetzkoy, Fürst, — Moskau	128
Trübner, W., Prof., Frankfurt a. M.	121
Ubbelohde, Otto, — München	296
Van de Velde — Berlin	144
Victoria Melita, Grossherzogin von Hessen	29
Vietor, E. L., — Darmstadt	88. 89
Villeroy & Boch — Mettlach	163. 168. 169
Vischer, Th., — Kopenhagen	130
Voltz & Wittmer — Strassburg	180
Wallander — Stockholm	129
Weimer, W., Darmstadt	29. 164
Wenig, Bernh., — Hannover	249. 250
Wiedemann, Prof., — Berlin	96
Wolzogen, E. von, — Berlin	277
Wondra, Aug., — Darmstadt	25. 29. 44. 296
Wroubel, M., — St. Petersburg	127. 128

Kopf-Leiste des Namen-Verzeichnisses von PAUL BÜRCK; Schluss-Vignette von FR. EITNER — Brunsbüttel.

LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Portal am Ernst-Ludwigs-Hause.*

III. Ludwig Habich.

Gross ist wahrlich nicht die Zahl der deutschen Bildhauer, bei deren Werken wir Ansätze zu einer stilistischen Entwickelung bemerken. Man kann zwar nicht bestreiten, dass sich unter den jüngeren viele entschieden plastisch begabte Talente hervorthun. Doch wenn sie versuchen, über die realistische Nachbildung des menschlichen Körpers hinauszugehen, um eine *formale,* schöpferische Tendenz in's Grosse zu bekunden, dann vermögen sie es nur selten, die antiken Vorbilder oder die skulpturalen Meister-Werke des Quattrocento zu umgehen. Andere neigen mehr zum Barock — ja sie können sich in den übermässig beredten Formen dieser Richtung gar nicht genug thun. Andere wenden sich zu einer extravagant-malerischen Fantastik, die alle tektonischen Prinzipien ihrer Kunst verleugnet. Dabei sehen wir von der ganz karakterlosen Alltags-Plastik ab, wie sie sich leider bei den meisten Denkmälern in philiströsen Statuen, abgedroschenen Allegorien oder in süsslichen, faden »Nuditäten« unentwegt breit machen darf. Um so mehr muss uns das Schaffen *Ludwig Habich's* fesseln, das auf der Darmstädter Ausstellung in so mannigfaltiger Weise hervortritt. — Man kann sagen, dass es ihm hier vergönnt gewesen ist, das ganze Gebiet seiner Kunst schöpferisch zu durchschreiten, indem ihn die Gunst des Geschickes gleichzeitig an monumentale Aufgaben nicht gewöhnlicher Art heranrief, wie sie ihm die Gelegenheit gewährte, in zwangloser, freudiger Bethätigung allerlei schöne Dinge zu fertigen, welche dem Leben zum Schmucke gereichen und seinen Reiz erhöhen. So erscheint uns denn der junge Künstler einesteils als ein ernster Mann, der entschlossen an Schwieriges herantritt, es unverdrossen fasst und meistert, bis es als ein starker Ausdruck seiner Innerlichkeit gebieterisch vor uns aufersteht, und andererseits als ein Glücks-Kind, das gleichsam spielerisch um sich her ausstreut, was ihm eine Laune

bringt, das sich und andere erfreut an hübschen Formen, Scherzen und Geschmeiden, die es klirrend aus seinem bunten Korbe vor uns ausschüttet. — Habich hat den grossen Platz vor dem Ernst-Ludwigs-Hause und somit den repräsentativen Mittelpunkt des Kolonie-Gebietes in den Bann seines Geistes gezogen durch die beiden Kolossal-Figuren vor dem Haupt-Portale. Der Baumeister des Hauses ist bescheiden zurückgetreten, um den Bildhauer in gewaltiger Sprache das sagen zu lassen, was an dieser Stelle gesagt werden musste. Habich empfand es klar und, wie die Wirkung des Geschaffenen uns fühlen lässt, mit Feuer und Begeisterung, dass hier ein Symbol des grossen Gedankens, des kräftigsten, jugendfrohen Wollens sich erheben müsse, zugleich auch ein Ehrenmal für den Stifter

des Hauses und ein Sinnbild des Gelübdes, das die Künstler zu erhebendem Thun vereinigen sollte. — »*Der Mann*«, »*Das Weib*«, beide jung, stark und schön. *Er,* bereit zur That, voll Begierde nach dem berauschenden Entfalten aller jugendlichen Kräfte, *sie,* zuversichtlich harrend und bereit, das Erlösende mit dem Jubel der reinen Seele zu begrüssen: so hat Habich seine Symbole erschöpfend gewählt gestaltet. Das Gebende und das Empfangende hat er hier als die gebietenden Prinzipien einer neuen Gemeinschaft von Künstlern aufgerichtet, wie einst die Alten ihre Götter-Bilder vor die Thore stellten. Doch er hat sich nicht knechten lassen vom Geiste der antiken Kunst und hat es vorgezogen, lieber einmal etwas vom Ziele abzuirren oder darüber hinauszugehen, wie vielleicht in der etwas zu wuchtigen Pose der Hände und Arme der männlichen Figur, als das sattsam Nachgeahmte wieder nachzuahmen. Und bei uns muss es in der That schon recht viel heissen, wenn bei einem solchen Vorwurfe die antike oder barocke Plastik nicht Gevatter steht. Habich, ein Schüler der Münchener realistischen Schule, ging hierbei freilich nicht die Bahn strenger, hieratischer Stilistik, welche ihn wohl zu Kolossen geführt hätte, die, aus dem Gesteine kaum hervortretend, als stumme, geheimnisvolle Wächter stehen, eine Plastik nach Art der »Rolande«, nur mit höherer Kultur, oder nach Art der grandiosen Tempel- und Grabes-Wächter Ägyptens und Babylons.

LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

SEITLICHE ANSICHT DER RECHTEN PORTAL-FIGUR AM ERNST-LUDWIGS-HAUSE.

PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *Das Haus Habich: West-Front.*

Habich wollte diesen Weg nicht gehen, allein er hat doch ein gewisses Empfinden für die Grösse einer solchen Stilistik gezeigt, namentlich darin, wie er die Figuren aus den rohen Stein-Massen hervorwachsen lässt und die Stein-Massen selbst roh und schwer an den Rück-Seiten der Gestalten als Binde-Glied mit der Architektur bestehen liess. Man vermag die ernste Wirkung, welche dieses Motiv bei voller Entfaltung ausüben könnte, zu ahnen, wenn man die Rück-Ansicht der weiblichen Figur betrachtet, welche hier abgebildet ist. Es musste freilich bei dieser Andeutung des monumentalen Gedankens der Angliederung sein Bewenden haben, denn die Architektur bot unserem Bildhauer fast gar keine Handhabe und liess ihn da im Stich, wo sie in kräftigster Entfaltung zusammen mit der Skulptur einem gemeinschaftlichen Höhenpunkte hätte zuwachsen sollen.

Die Architektur verbot dem Bildhauer geradezu die Monumentalität und die strengste Fassung des Gedankens. Vor einer solchen freundlichen, ländlichen Putz-Fassade, die so weiss und mädchenhaft-unschuldig herablächelt, wäre es fast gefährlich, die ernsten Sinnbilder der göttlichen Dinge aufzurichten. Die unentwegte Heiterkeit und die zufriedene Anmut des Hauses hätte da leicht einen bedenklichen Kontrast darstellen können. Habich siegte darüber, indem er alle Gedanken, Empfindungen und Bekenntnisse dem *einen* Gefühl stolzer, zuversichtlicher Jugend-Kraft unterordnete, indem er in die Gestaltung dieses Motives alles einfasste und mit naiver Sinnen-Freude zur machtvollen Form erhob, ohne dabei in eine Sphäre hineinzureichen, welche innerlich zu sehr dem Geiste des Hauses widersprochen hätte. Wenn trotzdem ein nicht zu vereinbarender Gegensatz zwischen Architektur und Skulptur blieb, so lag das nicht an ihm, sondern an der Grundverschiedenheit des Materiales und der ästhetischen Prinzipien. Dass Habich gleichwohl ein Monumental-Werk hier vor dem Ernst-Ludwigs-Hause aufgestellt hat,

PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT.

DAS HAUS HABICH: NORD- UND OST-FRONT.

PROF. J. M. OLBRICH · DARMSTADT.

DAS HAUS HABICH: WEST- UND SÜD-FRONT.

das nach seiner stilistischen Tendenz und nach seiner edlen Gesamt-Wirkung in der modernen Plastik eine erste Stelle einnimmt, das gereicht ihm zur besonderen Ehre.

Über den reizvollen *Brunnen* Habich's haben wir bereits in dem Essay »Die Mathilden-Höhe einst und jetzt« gesprochen, sodass es genügen dürfte, auf das dort Gesagte und die hier vorgeführten Abbildungen zu verweisen. Für die Verschönerung unserer *Städte-Bilder* durch künstlerische Ausgestaltung der Strassen-Kreuzungen, Anlagen, Parks etc. gibt dieser Brunnen sehr viel Anregendes, und wir hoffen, dass die hochweisen Magistrate und Bau-Räte deutscher Städte und Städtlein daran mancherlei zu Nutz und Frommen der ihrer Obhut anbefohlenen Gemein-Wesen lernen möchten!

In seinem *Hause* zeigt uns Habich sodann, wie man durch skulpturale Mittel das laufende Wasser zu einem entzückenden Element der Innen-Ausschmückung und der poetischen Belebung der Wohnräume machen kann. Hier finden wir im Vestibulum schon den elegant durchgebildeten Wand-Brunnen aus Marmor und vergoldeter Bronze (ausgeführt von *P. Stotz*—Stuttgart), und sodann in dem Musik-Raume, welcher links an die Halle anstösst, den für S. K. H. den Grossherzog bestimmten *Zimmer-Brunnen*, dessen Marmor-Teile von der *Aktien-Gesellschaft Ludwigshafen*, dessen Bronze-Guss ebenfalls von P. Stotz geliefert wurde. Die zierliche Säulen-Stellung, welche das flache Bassin trägt, ist ganz entzückend, die Ausbildung der Kapitälchen überaus fein und anmutig, die Figur, in einem Tone ähnlich dem des oxydierten Silbers gehalten, erhebt sich ruhig, ernst und träumerisch, vielleicht noch etwas zu plastisch und nicht so schlank und stilistisch-streng wie es die straffe Säulen-Stellung des Untersatzes verlangt, aber doch an und für sich von köstlicher Wirkung und im einzelnen von sorgfältigster Durchbildung.

Wir wollen aber nicht über Dinge orakeln, die in ihrer sinnfälligen Schönheit so sehr für sich selber sprechen wie Habich's kleinere Figuren. Wem entginge der wunderbare Reiz seines »*Narziss*« — vielleicht sein edelstes Werk —, des »*Flöten-Spielers*« und der »Badenden«, die bereits zu den bekanntesten modernen Klein-Bronzen gehören! Dazu kommt nun die fantasievolle Kollektion teils humoristischer, teils grotesker Gegenstände mit figuraler Ausgestaltung, welche der Künstler zumeist im unmittelbaren Auftrage des Grossherzogs bei *Brandstätter* in München giessen liess: Ein Tinten-Fass, mehrere launische Zigaretten-Anzünder mit Aschen-Schalen, weiterhin Beleuchtungs-Körper, die bei *Emmel* in Darmstadt geschmiedet wurden, Kleider-Halter, keramische Gefässe und ein Wasch-Service, von *Scharvogel* in München ausgeführt, Schmucksachen verschiedener Art, teils bei *J. Friedmann's Nachf.* in Frankfurt, teils bei *Th. Fahrner* in Pforzheim gearbeitet, ein kleines Tinten-Fass mit einer Merkur-Statuette als Verschluss und Petschaft, das sich durch einen wundervollen Metall-Ton auszeichnet, wie wir ihn sonst nur bei guten japanischen Bronzen kennen (von *Elkan*—Berlin und *Kuppenheim* in Pforzheim ausgeführt) usw. Endlich ist noch die von Habich selbst angegebene Ausgestaltung des hübschen *Bade-Zimmers* zu erwähnen, namentlich der Wanne, welche das renommierte Spezial-Geschäft für Bade-Einrichtungen von *Schaffstädt* in Giessen geliefert hat, und der an dieser angebrachte Wasser-Speier und Bronze-Griff. Über der Bade-Wanne, die ganze obere Hälfte der Wand einnehmend, befindet sich die in matten, grüngelben Tönen gehaltene *Meeres-Idylle* von *Karl Schmoll v. Eisenwerth*, einem Ausgezeichnetes versprechenden Darmstädter Künstler, von welchem wir auch in anderen Räumen des Hauses, ferner im kleinen Glückert-Hause und im Wohn-Zimmer Patriz Huber's verheissungsvolle Talent-Proben erblicken.

Im übrigen findet das Haus Habich's an anderer Stelle eingehende Würdigung. Es ist, wenn auch im Wesentlichen ein Werk Olbrich's und Huber's, dennoch ein erfreuliches und klares Zeugnis für die Art seines Hausherrn und verkündet in allen seinen Teilen das frohe Wesen des plastisch empfindenden und darstellenden Menschen. — So wird es für ihn auch die Stätte glücklichen Träumens, ernsten Sinnens und ehrlicher Erfolge werden. G. Fuchs—Darmstadt.

Das Portal des Hauses Habich. Kandelaber: Entw. von LUDWIG HABICH.
Geschmiedet von H. EMMEL—DARMSTADT.

Das Haus Ludwig Habich.

Das Haus Habich ist in architektonischer Hinsicht eine der ansprechendsten Leistungen im Gebäude-Komplex der Kolonie. In seiner quadratisch geschlossenen Form, mit seinem flachen, weitausladenden Dache, und in manchem Detail klingt es zwar stark an italienische Vorbilder an und ist somit als Glied des »Dokumentes deutscher Kunst« nicht unanfechtbar; dennoch ist ihm ein inniges Verhältnis zur umgebenden Natur nicht abzustreiten. Eine gewisse Lieblichkeit, eine anmutige, schmucke Sanftheit, das ist das Karakteristikum des Hauses, zugleich aber auch das der Landschaft, aus der es sich erhebt, jener üppigen Wiesen, Gärten und Baum-Partieen, die sanft und unmerklich in die umgebende Hügel-Kette des Odenwaldes sich verlieren. Und ferner wird das künstlerische Wesen seines Besitzers, jenes eigenartige Wesen, in dem antike und markig germanische Elemente zu einem untrennbaren Eins verschmolzen sind, recht treffend durch das Angesicht dieses deutsch-italienischen Häuschens karakterisiert, sodass also eigentlich von keiner Seite dieser Architektur gegenüber ein ernster Vorwurf erhoben werden könnte, es sei denn, dass man sich auf den Standpunkt des Fanatikers stellen wollte, der alles abweist, was nicht von A bis Z aus dem Jetzt geboren, was noch ein wenig Traditionelles, und seien es nur ein paar Läppchen, an sich trägt. Es ist im Grossen und Ganzen eine

recht annehmbare Architektur, und ihr Schöpfer, *J. M. Olbrich,* kann sie immerhin seinen glücklicheren Leistungen hinzuzählen.

Am vornehmsten wirkt ohne Frage die dem Haupt-Platze der Kolonie zugewandte Seite des Gebäudes. Sie zeichnet sich vor allem durch das ungemein feine Verhältnis der Öffnungen zur Masse aus; und besonders beachtenswert ist, dass das Haupt-Moment dieser Front nicht in einer architektonischen oder plastischen Gestaltung liegt, sondern dass die grosse, viereckige Öffnung der Loggia, die durch ein schwach hervortretendes, feingegliedertes Brüstungs-Geländer abgeschlossen ist, die herrschende Wirkung ausübt. Wesentlich gesteigert wird diese dadurch, dass die Wände der Loggia dunkel, und zwar in einem tiefen, stumpfen Blau und in einem ruhigen Braungelb gehalten sind. Die grosse Loggia-Öffnung ist durch kein Gesims-Glied, weder an den Laibungen noch an dem Sturze betont; nur der geringe Vorsprung des ausserordentlich hohen Sockels ist um die Öffnung, — und zwar in sehr starkem Abstande von ihrer inneren Begrenzung — herumgezogen, sodass eine schwach hervortretende, grössere zentrale Fläche entsteht, die die einzige plastische Betonung des genannten Loggia-Ausschnittes bildet. Die obere Begrenzung dieser vorgelegten Fläche wird durch die Sohlbank des dreiteiligen Dachgeschoss-Fensters gebildet, dessen Sturz leider etwas zu nahe an die Trauf-Linie des flachen Daches heranstösst.

In der Achse der Loggia und des Balkones, und mit diesem eng zusammenwirkend, liegt der ebenfalls rechteckige, breite Haupt-Eingang, der durch eine dreiteilige Thür aus Kupfer-Blech verschlossen ist. Dieses aristokratische Material ist durch völlige Vergoldung auf der Aussen-Fläche noch aristokratischer gemacht worden. Die Ver-

LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Der Brunnen am Hause Olbrich. Gesamt-Ansicht.*

LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

BRUNNEN IM VORRAUME DES HAUSES. AUSFÜHRUNG DES BRONZE-AUFSATZES: PAUL STOTZ—STUTTGART.

LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

MARMOR-RELIEF AM BRUNNEN AUF SEITE 9.

LUDWIG HABICH—DARMSTADT. »NARZISS«.

HAUS LUDWIG HABICH.

DAS MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON L. ALTER — DARMSTADT. OPALESZENT-DECKEN-BELEUCHTUNG VON HABICH, AUSGEFÜHRT VON FR. ENDNER — DARMSTADT. BRUNNEN, ENTWORFEN VON L. HABICH. IM BESITZE S. K. H. DES GROSSHERZOGS VON HESSEN.

ADOLF BEYER—DARMSTADT. »*Abend-Stimmung*«. *Wand-Gemälde im Musik-Zimmer Habich's.*

goldung wirkt zwar in der Umgebung der schneeweissen Mauer-Flächen wunderschön, doch vom praktischen Standpunkte aus ist sie bedenklich, und zur Nachahmung keinesfalls zu empfehlen, da ihr Bleiben auf der glatten Eisen-Fläche kaum von langer Dauer sein wird. Schon jetzt haben die Hände der Ausstellungs-Besucher, Regen, Wind und Staub böse schwarze Wüsten in die glänzende Fläche hineingescheuert. An die Schönheit dieser Seite des Hauses reicht keine der übrigen Fronten heran, wenn sie auch alle in Sinn und Form völlige Übereinstimmung aufweisen. Von Interesse ist die Ausbildung des Atelier-Fensters an der Nord-Seite, ferner der offene Sitz-Platz auf der Decke der grossen Halle an der Ost-Front. Dort ist gewissermassen der Raum eines ganzen Zimmers aus dem Hause herausgeschnitten. Sein Grund ist der Dachgeschoss-Fussboden, der zum kiesbestreuten Holz-Cement-Dach umgewandelt ist. Die ganze Anordnung ist an und für sich sehr interessant; sie weist jedoch leider nicht die feinen Massen-Verhältnisse auf, wie sie an der Vorder-Front zu bemerken sind.

Sieht man von der — wie bei sämtlichen übrigen Kolonie-Häusern — ausserordentlich engen Bemessung der Geschoss-Treppe im Hause ab, so muss man die gesamte Raum-Disposition als eine glückliche bezeichnen. An den breiten und hellen Vor-Raum stösst links das Atelier des Künstlers, welches, um die notwendige Höhe zu erreichen, um ca. 1 m tiefer gelegt ist als der Fussboden des Erd-Geschosses. An ihm vorbeischreitend gelangen wir in die Halle, den grossen Wohn-Raum des Künstler-Hauses. In ihr, wie fast in allen Räumen des Gebäudes, weht germanischer Geist. *Patriz Huber* ist ihr Schöpfer. Nur hier und dort erhält die Innen-Gestalt durch feinsinnige Zuthaten des Haus-Besitzers einen feinen klassischen Beigeschmack, der viel dazu beiträgt, dass Aussen- und Innen-Architektur nicht allzu hart einander gegenüberstehen. Die Halle geht in ihrer Höhen-Ausdehnung durch zwei Geschosse. Ihr Licht empfängt sie durch zwei hohe und sehr schmale Fenster in ihren Seiten-Wänden, die um etwas über die eigentliche Fläche der Hinter-Front hinausgezogen sind. Diese Halle ist ohne Zweifel eine der reifsten Schöpfungen Patriz Huber's, eine Schöpfung, die sich der Halle im Glückert-Hause und dem Zimmer der Tochter daselbst würdig zur Seite stellen kann. Ganz hervorragend ist die Ausbildung der Decke, sowie die der Wand mit der dreiteiligen Eingangs-Thür, über welcher sich, ähnlich wie in der Halle des Glückert-Hauses, eine eingebaute Gallerie befindet. Diese verbindet die beiden Schlaf-Zimmer des Ober-Geschosses mit einander und ist ungemein struktiv behandelt, ohne dass der ästhetischen Wirkung hierdurch der geringste Abbruch gethan würde. Den vorhin erwähnten klassischen Klang erhält die Diele durch die Einfügung eines antiken Reliefs in die dem Eingang zugekehrte Kopf-Wand. Es ist ein Abguss eines Teiles

HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK INS MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.

HAUS LUDWIG HABICH.

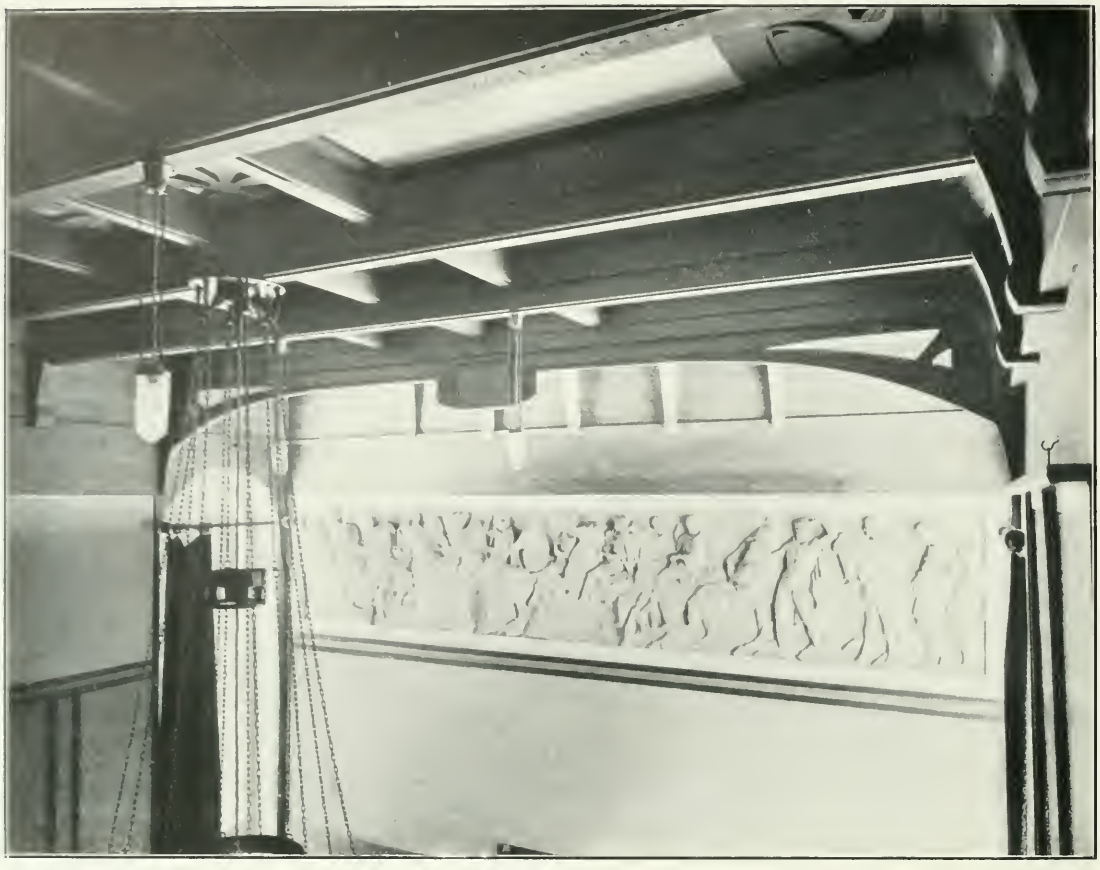
DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON PATRIZ HUBER. AUSGEF. VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT. KAMIN-PLATTEN AUSGEFÜHRT VON J. J. SCHARVOGEL—MÜNCHEN.

HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S SPEISE-ZIMMER. EINRICHTUNG ENTW. VON P. HUBER. AUSGEF. VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.

HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S SPEISE-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH. *Decken- und Wandpartie aus der Halle.*

des bekannten *Parthenon-Frieses* aus dem »British Museum« zu London, und zwar ist es jene Partie des Frieses, die die athenischen Jünglinge, auf ihren kurzmähnigen Rossen zum Feste stürmend, darstellt. Neben dem kleinen, in der Form nicht besonders glücklichen Kamine weist der Raum einige sehr hübsch gestaltete Heizkörper-Kästen auf, an welchen die vorzüglich ornamentierten, durchbrochenen Bleche hervorzuheben sind. Rechts und links von der Diele liegen zwei kleinere Räume, welche durch grosse, rundbogige und mit Holz-Gliedern eingefasste Öffnungen zugänglich sind. Der Raum links ist eine Art *Musik- und Plauder-Zimmer.* Seine Wände, an denen schwere, gepolsterte Bänke entlang laufen, sind ganz in Gold gehalten, für welches Habich allem Anschein nach eine grosse Vorliebe zeigt. Der Flügel fehlt noch. Die Decke zeigt eine höchst originelle Beleuchtungs-Vorrichtung auf. Sie besteht aus einer kreisrunden Scheibe in Kunst-Verglasung von ca. 1 m Durchmesser. Die Verglasung besteht aus verschiedenfarbigen helleren und tiefblauen Opaleszent-Streifen, gewissermassen Wolken-Partieen darstellend. An den Schnitt- und Kreuzungs-Punkten der einzelnen Glas-Flächen sind nun kleine geschliffene Glas-Krystalle eingesetzt, die von oben auf elektrischem Wege zugeführtes Licht in den Raum hinab reflektieren und wie Sterne wirken. — Der Raum rechts ist das *Speise-Zimmer,* welches leider weder in den Farben noch in seinen struktiven Teilen sonderlich geraten ist. Für dieses Manko wird man jedoch durch einige Zimmer des *Ober-Geschosses* vollauf entschädigt. Sie sind ungemein einfach ausgestattet; doch gerade in ihrer einfachen Gestaltung wirken sie überaus gemütlich und anziehend. Besonders erwähnt sei hier das *Schlaf-Zimmer* des Hausherrn, in welchem zwei Töne, ein tiefes Braun im Holze und ein saftiges Grün in der Wand-Bekleidung, vorherrschen. Der

HAUS LUDWIG HABICH.

DAS SPEISE-ZIMMER. EINRICHT. ENTW. VON P. HUBER. AUSGEF. VON DER »DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK«. SILBERNER TAFEL-AUFSATZ, ENTW. VON TH. v. GOSEN, AUSGEF. VON DEN VERFINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN.

HAUS LUDWIG HABICH. *Das Speise-Zimmer.* Einrichtung von PATRIZ HUBER.

grosse Spiegel mit den beiden kleinen angebauten Schränkchen sieht etwas klapperig aus. Das Bett dagegen mit der angebauten Truhe ist eine vorzügliche Leistung. Von diesem Zimmer gelangt man über die Gallerie in der grossen Halle in das Fremden-Schlaf-Zimmer. — Die Einrichtung dieses Raumes ist das Muster einer billigen und zugleich künstlerisch-gediegenen Einrichtung. — Die Möbel sind aus deutschem, naturfarbenem Kiefernholze gefertigt; sie zeigen, in völliger Übereinstimmung mit ihrem Materiale, grosse Einfachheit in der Form, ohne ihre Vornehmheit einzubüssen. Neben den Betten, ist vor allem der grosse praktische Waschtisch von Bedeutung. Leider lässt die Farbenstimmung des Zimmers eine gewisse Harmonie vermissen; ein Übelstand, den der anstossende kleine Salon nicht hat. Hier ist durch das tiefe Rostbraun der Möbel und durch das Blau der Wände ein prächtiger, angenehmer Grund-Akkord geschaffen. Im übrigen ist *manches* in diesem Raume als *nicht* einwandfrei zu bezeichnen. Der Haupt-Eindruck, den man von ihm erhält, ist der einer schwächlichen Zierlichkeit. Das *Bade-Zimmer* gehört zu den hübschesten der Kolonie. Es hat seine Ausgestaltung hauptsächlich durch *Ludwig Habich* selbst erfahren.

Wenn auch, wie bereits bemerkt, zwischen Innen- und Aussen-Architektur des Hauses Habich ein gewisser Widerstreit herrscht, so ist derselbe jedoch nicht derartig, dass er die Wirkung in nennenswerter Weise beeinträchtigt. Reizvoll und nett im Äusseren, im Inneren gemütlich und oft bedeutend, zum grössten Teil auf neuzeitliche Prinzipien gegründet, ist es immerhin als beachtenswerte und interessante Schöpfung zu betrachten.

FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.

HAUS LUDWIG HABICH.

DER KLEINE SALON IM OBER-GESCHOSSE. EINRICHTUNG ENTW. VON PATRIZ HUBER. AUSGEFÜHRT VON L. ALTER—DARMSTADT.

HAUS LUDWIG HABICH. *Das Fremden-Schlaf-Zimmer.*

Nach PATRIZ HUBER, ausgeführt von L. ALTER, HOF-MÖBELFABRIK, DARMSTADT.

Die hessischen Künstler auf der Ausstellung.

Ohne Zweifel lag in der Errichtung eines kleinen Kunst-Ausstellungs-Gebäudes, das nach Vorbild der »Glas-Paläste« zur Ausbietung von Gemälden, Zeichnungen usw. diente, eine Inkonsequenz gegen das Grund-Prinzip. Man hat diesen Eindruck auch dadurch nicht verwischen können, dass man diesem viel belachten und verspotteten Hause den seltsamen Namen »Gebäude für Flächen-Kunst« verlieh. Es war und blieb ein »kleiner Glas-Palast«, ein Bilder-Bazar im alten, schlechten Sinne, vollgehängt und vollgesteckt mit schlechten, mittelmässigen und ein paar vereinzelten guten Gemälden und Statuen: ganz wie ein Saal II. Ranges in der Münchener Sezession, nur dass die unglückliche Gestaltung des Baues selbst noch beeinträchtigend auf den Beschauer einwirkte, der schon ohnedies missmutig darin umherging, sintemal er im Keime schon wieder das alte Elend der Kunst-Ausstellung, wie sie *nicht* sein soll, dem gesunden, jungen Wachstume eingepflanzt sah. Und so interessant auch an sich die Kollektionen moderner *Russen* und *Pointillisten* waren, sie kamen hier nicht ganz zu der Geltung, die sie hätten beanspruchen dürfen, weil man eben etwas enttäuscht war, sie *so* vorgeführt zu sehen.

Ein Teil der Bilder und plastischen Werke war jedoch auch innerhalb einiger Häuser untergebracht als ein Teil des Hausrates in harmonisch abgestimmter Umgebung, wie man es hier erwartete. Vornehmlich hatte *Habich* in seinem Hause und *Patriz Huber* im kleinen Glückert-Hause manches hübsche Arrangement getroffen. Wir wollen nicht

HAUS LUDWIG HABICH.

DAS SCHLAF-ZIMMER DES HERRN IM OBER-GESCHOSSE. EINRICHTUNG ENTWORFEN VON PATRIZ HUBER, AUSGEFÜHRT VON LUDW. ALTER— DARMSTADT. ÖL-GEMÄLDE »ABEND-LANDSCHAFT« VON A. WONDRA.

HAUS LUDWIG HABICH. *Bade-Zimmer.* Ausgeführt von SCHAFFSTÄDT—GIESSEN.

versäumen, aus den teils im Gebäude für Flächen-Kunst, teils in den genannten Villen und auch im Ernst-Ludwigs-Hause selbst zusammengebrachten Gemälden eine kleine Auswahl zu treffen, um dadurch einen gewissen Überblick über die Thätigkeit einiger in *Hessen* heimischer Künstler zu gewähren, die, obzwar nicht Mitglieder der Kolonie, doch in mancher Hinsicht Beachtung verdienen. Um dieser Absicht, wenn auch nicht entfernt in abschliessender Weise, so doch einigermassen gerecht werden zu können, haben wir es für angezeigt befunden, auch vereinzelte Gemälde Darmstädter Künstler heranzuziehen, die auf der Ausstellung der Künstler-Kolonie nicht vorgeführt waren.

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. »MEERES-IDYLLE«. DEKORATIVES GEMÄLDE.

LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Tintenfass in Bronze. Im Besitze S. K. H. des Grossherzogs von Hessen.*
Ausgeführt von PAUL STOTZ—STUTTGART.

Das gilt vorzugsweise von den Bildern *Wilhelm Bader's,* der durch Krankheit verhindert war, auszustellen. Auch sonst ist Bader wohl noch nie mit grösseren Kollektionen hervorgetreten. So geben denn unsere Reproduktionen zum erstenmale Gelegenheit, einen Einblick in das fantasievolle, von innerlichem, poetischem Empfinden durchzogene Schaffen dieses Künstlers zu gewinnen. Wilhelm Bader ist 1855 zu Darmstadt geboren, besuchte das Gymnasium seiner Heimat-Stadt und dann die Akademie in Berlin. Auf einer Studien-Reise, die er mit Max Koner 1874 nach Tyrol unternahm, lernte er München kennen und bezog dann die dortige Akademie als Schüler von Löfftz, Otto Seitz, Dietz und Andreas Müller. Die ersten Werke seiner Hand, die in weiteren Kreisen Beachtung fanden, waren die 1879 entstandenen Gemälde »Sisyphus« und »Danaïden«, sowie die dekorative Ausmalung des »Café Danner« am Karls-Thor in München. — Bader ist dann in den folgenden Jahren auf den verschiedenen grossen Ausstellungen vertreten gewesen. Seit 1897 lebt er wieder in Darmstadt, denn er liebt, wie er uns kürzlich aus Lindenfels schrieb, »seine Vaterstadt und sein Hessen-Land über alles«.

Und diese Liebe zur Heimat kommt auch in seinem Schaffen in sehr sympathischer Weise zum Ausdruck. Seine zart aquarellierten kleinen Landschaften sind z. T. wahre Kabinett-Stücke intimer Heimat-Kunst. Auch auf seinen grösseren Öl-Gemälden entfaltet sich nicht selten im Hintergrunde mit tiefer Perspektive und prächtig gemalter Luft der Horizont der heimatlichen Ebene zwischen üppigen Waldungen und anmutigen Hügel-Linien. Bader liebt es, davor in einer einzelnen, reich behandelten Figur ein lyrisches Stimmungs-Element festzuhalten und mit edlem Ausdrucke zu beleben. In seiner entschiedenen, zur Üppigkeit neigenden Farben-Gebung ist hierbei eine unbegrenzte Bewunderung und genaue Kenntnis Böcklin's, der ihm in dieser Richtung zum Vorbilde diente, bemerklich; doch seine auf heimatlichem Grund und Boden sicher fussende Eigenart hat niemals irgend eine direkte Abhängigkeit aufkommen lassen. Man vergleiche Böcklin's »Flora« mit der Bader's, man halte im Geiste sein »Schloss am Meer« neben das des grossen Baselers, um sich zu vergewissern, dass der hessische Künstler seine besondere Weise hat, selbst bei der Ausgestaltung so nahe verwandter Motive.

Melancholische Dämmerungs-Stücke, die etwas wie ein wehmütiges Volks-Lied durchbebt, zeichnen ihn am meisten aus. Er ist ein gemütvoller Poet, dessen schwärmerische Innigkeit sich in glühenden Farben-Träumen auslebt oder der in humoristischen Scenen drauf los fabuliert, fröhlich im Herzen und unbekümmert darum, ob die grosse lärmende Welt da draussen Notiz davon zu nehmen geruht oder nicht. Das ehrt ihn sonderlich.

Im übrigen ist es zunächst nicht die individuelle Bedeutung der meist noch sehr jungen hessischen Maler, die uns veranlasst, eingehender von ihnen zu reden, sondern vornehmlich die Thatsache, dass ihre Werke und Versuche einen bestimmten, eigenartigen Karakter zeigen. Dem internationalen Virtuosentum fehlt das, weshalb auch seine stofflich effektvollsten Darstellungen ruhmlos der Vergessenheit anheimfallen müssen. Dagegen können einfache Bildchen wie Bader's »Dämmerung«, »Windig Wetter«, wie gewisse düstere Landschaften von *Paul Rippert* oder ein obendrein noch so vortrefflich gemaltes Bild, wie *Richard Hölscher's* »Alte Frau«, oder eine Odenwälder Studie von *August Wondra,* die wir hier reproduzieren, ihren Reiz nie ganz verlieren, denn sie sind etwas für sich, etwas natürlich Gewordenes mit eigener Melodie. *Melchior Kern* und *Groll* zeigen die Begabung, ihnen darin zu folgen, *Clara Grosch* und *Ad. Beyer* streben in ihren

LUDWIG HABICH. *Elektrische Nachttisch-Lampe.*
In Bronze ausgeführt von BRANDSTÄTTER—MÜNCHEN.

L. HABICH. *Wasch-Geschirr in Scharffeuer-Glasur.*
Ausgeführt von J. J. SCHARVOGEL—MÜNCHEN.

fleissig durchgearbeiteten Porträts und Landschaften eine gewisse repräsentative Wirkung an. In *Karl Schmoll von Eisenwerth* endlich, dessen feine Begabung auf dieser Ausstellung zuerst in helleres Licht trat, scheint sich diese Richtung auch nach der dekorativ-stilistischen Richtung eine Bahn zu suchen.

Nicht vergessen dürfen wir in diesem Zusammenhange auch des ausgezeichneten Darmstädter *Künstler-Photographen Wilhelm Weimer,* der im Kreise der Kenner und unserer vornehmsten Kunst-Freunde schon längst besonderes Ansehen geniesst. Ihm verdanken wir die prachtvollen *Bildnisse S. K. H. des Grossherzogs Ernst Ludwig* und *I. K. H. der Grossherzogin Victoria Melita* und eine Kollektion von Porträts hervorragender Persönlichkeiten, die psychologisch und künstlerisch als Meister-Werke zu betrachten sind. Weimer, seinem ganzen Wesen und seiner ganzen ernsten Auffassung nach durch und durch Künstler, hat in dieser Reihe unvergleichlicher Bildnisse bedeutender Männer und schöner Frauen einen Beitrag zur Seelen-Analyse seines Zeitalters geliefert, für den man ihm erst später wird richtig zu danken wissen. Es liegt in den technischen Vorbedingungen seiner Kunst, dass ihm nicht alles gleich gut gelingt und bei den Porträts

LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Hunde-Statuetten in Thon und Bronze.*
Ausgeführt von J. J. SCHARVOGEL und BRANDSTÄTTER—MÜNCHEN.

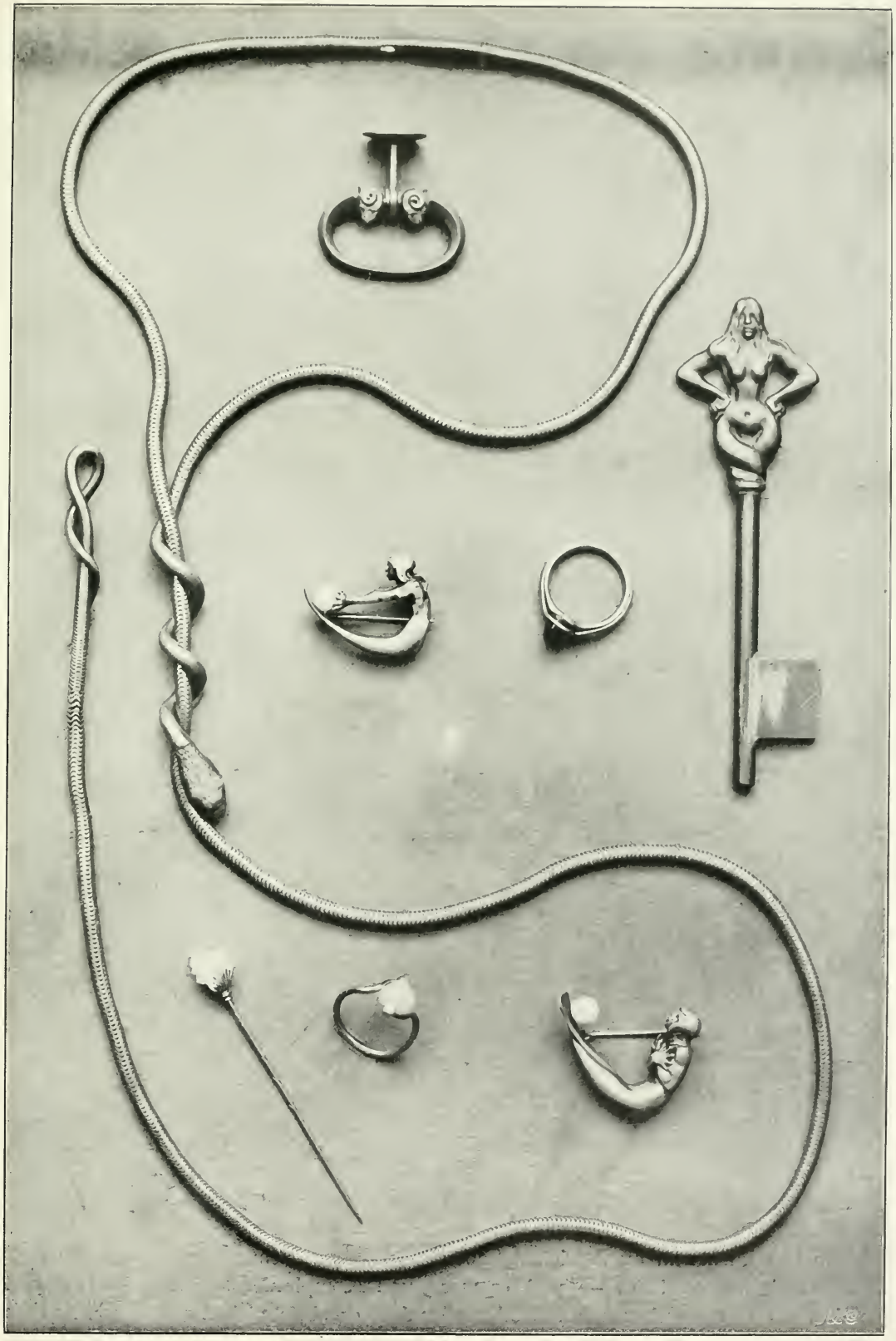
der Mitglieder der Künstler-Kolonie lässt es sich verfolgen, wie sehr selbst der beste Photograph durch diese technischen Zufälligkeiten Überraschungen angenehmer und unangenehmer Art ausgesetzt ist. Allein was bei Weimer immer hoch angeschlagen werden muss, das ist die Schärfe des psychischen Erfassens und das künstlerische Empfinden für den *Stil einer Persönlichkeit.*

Hier ist ein halbes Dutzend junger Künstler, die draussen, irgendwo in der grossen Welt, in Paris oder in München, malen gelernt haben, welche die moderne Technik einigermassen, teilweise auch gut beherrschen. Wären sie da draussen geblieben in den Glas-Kasten hoch oben in den Miets-Kasernen grosser Städte oder auf den modischen Studier-Plätzen nach der Natur, wo Männlein und Weiblein alle denselben Baum und denselben armen Ochsen in derselben Technik, an demselben Tage, nach denselben Mode-Theorien, in demselben Format aufnehmen, so wäre nichts anderes aus ihnen geworden als eben — Maler, so wie sie in München in Horden auftauchen: modern und mittelmässig und gleich untereinander wie die Zinn-Soldaten.

Aber diese jungen Künstler hatten Glück, ein grosses, innerliches Glück! Ein wahrhaftiger, Künstler von strengem Sinn und Wollen, einer von denen, die es nach einem allgemein verbreiteten Aberglauben gar nicht mehr gibt, führte sie durch sein Beispiel und seine Lehre in die *Heimat* zurück. Dieser Künstler war *Heinz Heim*, der am 12. Juli 1895, noch nicht 35 Jahre alt, zu Darmstadt einer tückischen Krankheit erlag, gerade als er in zwei wunderbaren Gemälden »Sonntag im Odenwalde«, »Idylle«, seine Vollkraft zum erstenmale enthüllt hatte, als er sich anschickte, die bereits innerlich konzipierten Werke auszuführen, die seinen Ruhm auch in die Welt hinausgetragen hätten, der Held einer Künstler-Tragödie voll tiefsten Schmerzes! — Seine Werke, Öl-Gemälde und die klassischen, unvergleichlichen Blätter in Rötel, sind heute zerstreut in den Gemächern der Gallerien und der feinsten Kenner der Kunst. Es ist bereits dem Kunst-Freunde sehr schwer, sich einen Überblick über das Schaffen dieses einzigartigen Mannes zu gewinnen. Man hat es versucht, in dem bei J. A. Stargardt in Berlin erschienenen »Werk des Heinz Heim« dies wenigstens mit Hilfe von Reproduktionen litterarisch zu ermöglichen. Dort wurden auch aus seinen Briefen und Aussprüchen Sätze festgehalten, die uns

LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

BAYERISCHER UND HESSISCHER OFFIZIER AUS DEM 18. JAHRHUNDERT. BRONZE-STATUETTEN.



LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

UHRKETTE, SCHLÜSSEL, BROSCHE, RINGE U. NADEL. AUSGEFÜHRT VON J. FRIEDMANNS NACHF., FRANKFURT UND TH. FAHRNER—PFORZHEIM.

WALTHER GEFFKEN—MÜNCHEN. »*Schwäne*«. *Dekoratives Gemälde.*

seine Ziele erhellen. Man möge erlauben, einige davon zu wiederholen, denn sie sind zum Wertvollsten zu rechnen, was neuerdings über das Wesen der Kunst und ihre lebendige Weiter-Entwickelung gesagt worden ist.

»Was mir vorschwebt, ist, der Grösse der Natur gerecht zu werden, und zwar, wie mir scheint, ist mein Ziel: die stille Grösse der Natur.« — »Ich glaube, dass jede Kunst, die wahrhaft gross und frei sein will, unmittelbar auf die uns umgebende grosse und ewige Natur gehen muss.« — »Dass übrigens die Natur nicht die Kunst sei, dafür ist gesorgt im Sinne der Erklärung Zola's von dem Begriffe »Kunst«. La nature à travers un tempérament.« Und hierzu die ganz seltsame Erläuterung und Einschränkung: ». . . aber es gibt eine Schranke: *die alles regulierende Natur,* die sich sowohl im Urwald als im menschlichen Leben äussert.« Er meinte damit — und es war ihm dies als einem geborenen Künstler so selbstverständlich, dass er es mit jener fast mystisch anmutenden Allgemeinheit hinstellte — dass sich die Natur ohne jede Absichtlichkeit ganz von selbst *typisch* den Sinnen des Künstlers einprägt. Er konnte gar nicht begreifen, dass man überhaupt etwas anderes als Typen sehen könnte. Er hielt seine Werke für getreue Wiedergaben der natürlichen Erscheinungs-Formen, denn ihr *Stil* war ihm ganz unbewusst zugleich mit den stofflichen Eindrücken überliefert worden. Andere, die meisten, bestritten natürlich, dass seine Werke »porträtähnliche Natur« seien, im Gegenteil, sie fanden sie »falsch«, ihnen war eben die Natur nie in dem Sinne »reguliert«, d. h. auf ihr Wesen vereinfacht entgegengetreten, wie ihm. Er wies immer auf Dürer und, noch begeisterter, auf Holbein hin. In der That: auch Holbein gab die heimatliche Erscheinungs-Welt ganz getreulich so, wie er sie sah, er wollte der allerehrlichste »Naturalist« sein. Dass er es in der That nicht ist, dass seine Werke Stil, d. i. Vereinfachung, typische »Regulierung« und Komplettierung sind, kam nicht daher, dass er absichtlich änderte, sondern *dass er überhaupt so sah.* Es gibt bekanntlich keine realistische und keine idealistische, sondern nur *eine* Kunst. Wer die Dinge gewöhnlich sieht, ist ein gewöhnlicher Mensch und, wenn

KARL SCHMOLL v. EISENWERTH—DARMSTADT.

»DER RITTER UND DIE NIXE«. DEKORATIVES GEMÄLDE.

WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

er auch noch so geschickt die Technik beherrscht, kein Künstler. Ebensowenig ist der ein Künstler, welcher willkürlich ändert, verschönt, stilisiert. Künstler gibt es nur, einzig und allein nur in jenem selbstverständlichen Sinne Heim's und erst in zweiter Reihe kommt in Betracht, in wie weit die schöpferische Gewalt im Einen mehr, im Anderen weniger zu einer Umgestaltung und Neudeutung der Natur-Eindrücke führt.

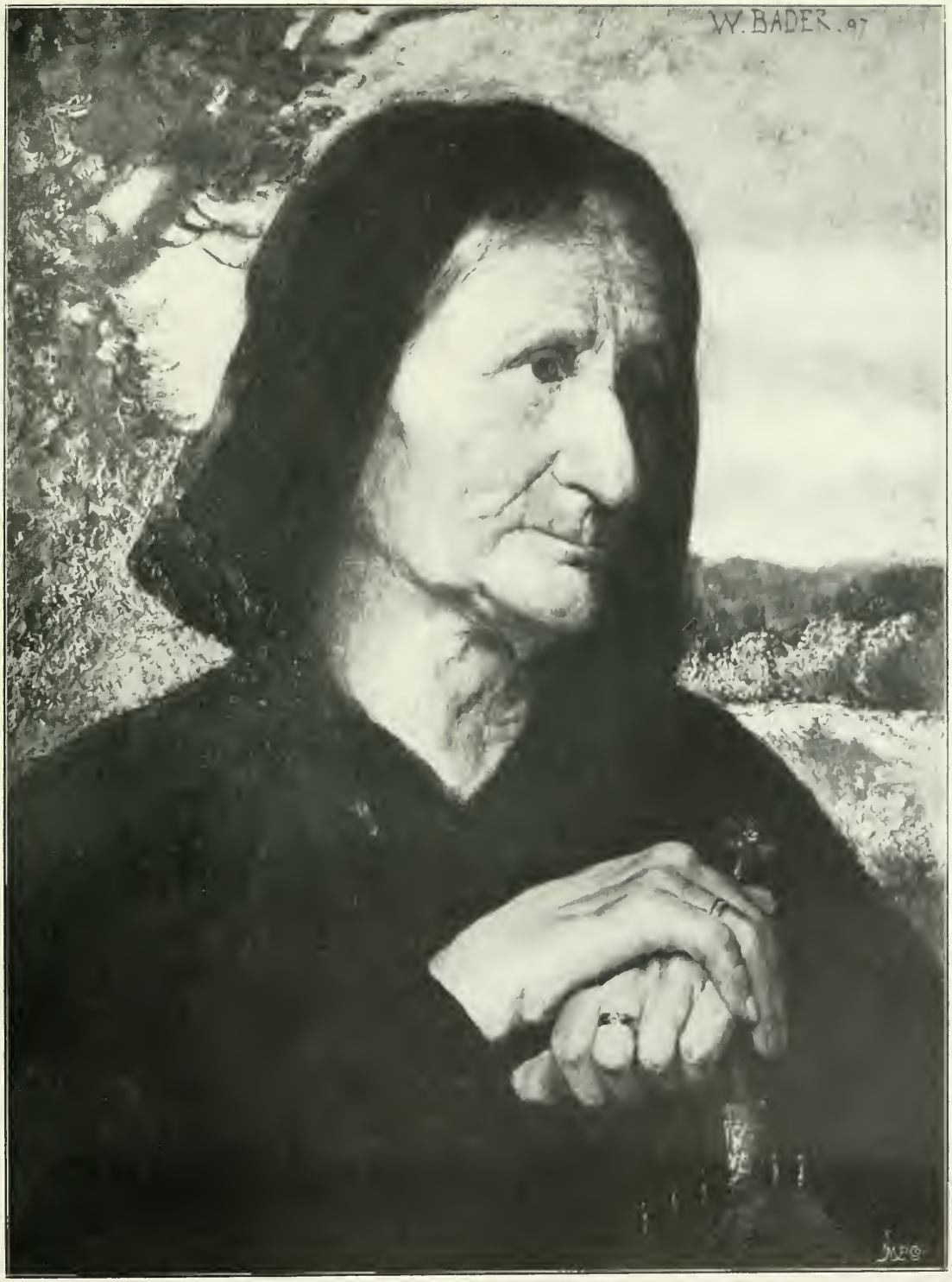
Mit der Logik des Instinktes zog sich Heim in die *Heimat* zurück: hier, wo uns alles Einzelne von Kindheit an vertraut ist, tritt uns das Wesentliche, das Grosse, das Typische der Dinge am schnellsten und wärmsten in die Sinne. Es ist alles längst bekannt — nun wird es *er*kannt. Wenn man mit ihm durch unsere heimatlichen Berge im Odenwalde ging, so gab er, der des Wortes in grossartiger Weise mächtig war, bei allem, bei einem Baume, einem Kraut-Felde, einem Bauersmann oder einem Tiere mit unnachahmlicher Knappheit sofort das Wesen an. Ihm erschienen nur noch die typischen, ewigen Formen, alles Accidentielle lag »im wesenlosen Scheine«, Von Hans von Marées, dem Vater der sogenannten »neu-idealistischen Malerei«, dem Inspirator Böcklin's, Thoma's, Hildebrand's erzählen seine Freunde, dass er ganz das Gleiche konnte und that, und dass er es, ganz wie Heim, mit Leidenschaft, mit einer instinktiven, sinnlichen Lust zu thun schien.

Und diese Übereinstimmung zwischen Heim und Marées führt uns zum Begreifen der grossen Bedeutung, welche Heim in der Entwickelung der bildenden Kunst unserer Zeit trotz seines frühen Todes zuerkannt werden muss. Wenn es die kunsthistorische Bedeutung Goethe's ist, dass er die *Synthese* von theoretisch durch die Antike erfasstem Kunst-Ideale und heimatlichem, neuem Geiste erreichte (»Faust«), d. h. dass er eine hohe Kunst-Form zum erstenmale

WILHELM BADER—DARMSTADT. ÖL-GEMÄLDE.

WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

mit neuerem Geiste erfüllte, so muss von Heim, wenigstens der Absicht nach, ein Ähnliches angenommen werden. Ein heimatlicher, ganz neu und ganz eigenartig erfasster Lebens-Inhalt tritt in seinen besten Werken in Formen ein, die unseren ästhetischen Bedürfnissen, die durch die Antike, Renaissance usw. so hoch gespannt sind, dass unsere zeitgenössische Produktion nur ganz selten daran reicht, entsprechen. Seine »Quelle«, Brustbild eines frischen Bauern-Mädchens, wirkt etwa wie ein guter Holbein, und ist doch technisch und der Empfindung nach etwas ganz anderes, etwas einzig und allein Modernes. Die Vorbedingung dieser »Synthese« ist jedoch das »typische Sehen«, das Marrées ganz richtig durch ein rein artistisches Studium des menschlichen Körpers zu erlangen empfahl, wobei ebenfalls das Zufällige, das Accidentielle, das Typische mehr und mehr enthüllend, zurücksinken muss. Es ist kein Zufall, dass die Heimat Heim's auch die *Ludwig von Hofmann's* ist, von dem wir im Speise-Zimmer des Hauses Habich ein neueres Werk erblicken. Heim suchte nach einem starken, malerisch-formalen Ausdrucke seines lyrischen Empfindens, wie auch Ludwig von Hofmann, nur dass Heim diesen Ausdruck nicht durch die Fantasie gefunden hat, sondern durch inniges Versenken in die Natur und die Menschen der Heimat. Beide treten aus dem Bann-Kreise der »Allerwelts-Malerei«, der technischen Etuden und Tonleiter heraus und setzen ein persönlich-schöpferisches Element ein, das ihnen einen, gleichviel welchen, Rang in der neuen stilistischen Bewegung sichern dürfte. Die hessischen Künstler, welche ihnen darin gefolgt sind, zeigen nun, je nach der Reife mehr oder weniger, eine von Haus aus ähnliche Veranlagung und Tendenz. Ihre Bilder sind vielleicht in technischer Hinsicht gar nichts Überraschendes. Allein sie fesseln durch den Klang des Heimatlichen, das sich ganz unwillkürlich wie ein Zauber darüber senkte. Und dieses Element ist es, was uns vorzüglich veranlasste, den Künstlern hessischer Abstammung einige Worte zu widmen. Man möchte so sehr wünschen, dass sich die Besten unter ihnen ihrer stilistischen Situation vollbewusst würden, sie ergreifen und betonen und so aus dem Besondersten heraus zu einem Karakter von allgemeiner Bedeutung gelangen möchten. G. FUCHS—DARMSTADT.



WILHELM BADER—DARMSTADT. »DAS ALTER«. ÖL-GEMÄLDE.

WILHELM BADER—DARMSTADT. »DAS ALTER«. ÖL-GEMÄLDE.

WILHELM BADER—DARMSTADT. »FLORA«. ÖL-GEMÄLDE.

WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe.

Es gibt fast kein Gebiet der angewandten Kunst, das nicht in irgend einer Weise in den veredelnden Bereich der Künstler-Kolonie gezogen worden wäre. Selbst die künstlerische Ausgestaltung jener heiteren Garten-Feste, die unter sommerlichem Nacht-Himmel in unserer Zone abgehalten werden, wurde von den Künstlern in vorbildlicher Weise unternommen und durchgeführt.

Das Haupt-Dekorations-Element in diesen nächtlichen Festen ist das *Licht*. Es ist aber auch zugleich *fast das einzige* Schmuck-Element, das zur Verfügung steht, nur dass es sich in unendlich mannigfacher Form verwenden und ausnützen lässt. Abgesehen von dem Feuerwerke ist die »*Lampe*« das Haupt-Ausdrucks-Mittel moderner Illuminations-Kunst. Unter den Lampen nimmt die erste Stelle das beliebte *Lampion* ein, die Laterne aus dünnem, farbigem Papier. Bei allen Volks-Festen begegnen wir ihm, teils mehr, teils weniger geschickt, zumeist jedoch mit grossem Ungeschmack verwendet. Als besonders verfehlt muss man bezeichnen, dass auf die *Form* des Lampions eine Zeit lang ein besonderer Wert gelegt wurde. Diese entgeht dem Beschauer fast stets, nur das *Licht* wirkt auf ihn ein, und vor allem die von diesem getragene *Farbe*. Das allein richtige Prinzip, dem man bei den Illuminationen auf der Kolonie folgte, ist das, auf *letztere* den Haupt-

MELCHIOR KERN—DARMSTADT. »*Bauernhaus*«.

AUGUST WONDRA—DARMSTADT. »*Abend im Odenwalde*«.

KURT KEMPIN—DARMSTADT. PORTRÄT-STUDIE.

RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. »ALTE FRAU«. ÖL-GEMÄLDE.

CLARA GROSCH—DARMSTADT. *Porträt.*

Wert zu legen, und Steigerung in *Gleichheit* und *Einheit* des Lichtes zu suchen.

Das erste Fest wurde anfangs Juni veranstaltet. Man hatte als Haupt-Farbe ein gedämpftes Zinnober-Rot gewählt. In diesem waren sämtliche Lampions gehalten. Auf dem Gelände kamen nun ca. 5 bis 6 Tausend Laternen der Art zur Verwendung, und in dieser Licht-Masse lag mit der Haupt-Reiz des Ganzen. Die Wege, sämtliche Beete der Garten-Anlagen waren mit sehr dichten Lampion-Reihen eingefasst. Die Häuser waren zudem noch mit kleinen Flämmchen in roten durchsichtigen Karton-Becherchen in ausgiebigster Weise geschmückt. Selbst die Acetylen-Flämmchen im Platanen-Hain und auf den Beeten des Haupt-Platzes vor dem Künstler-Hause erglänzten in rotem Lichte. Im ganzen brannten, die Lampions mit eingerechnet, an dem Abend gegen 14000 Flammen. Das festliche Rot, durch keine andere Farbe gestört, verlieh dem ganzen Gelände eine märchenhafte Pracht, und übte auf die herbeigeströmte Menschheit eine elektrisierende Wirkung aus. Wer in den Bann des feurig-roten Licht-Meeres geriet, dem wallten die Sinne, und in »wunderbarer« Stimmung zog er dahin durch die roten Licht-Wellen, die ihn umfluteten.

Bei der zweiten Veranstaltung dieser Art wählte man statt des Rot ein *Blau-Grün*. Inbezug auf die Anzahl der Flammen und hinsichtlich des Raffinements im Arrangement ging man noch über den Luxus des ersten Abends hinaus. Ausserdem wurde hinter dem Ernst-Ludwigs-Hause ein reichhaltiges Raketen-Feuerwerk abgebrannt. Auch ein Scheinwerfer, der auf dem flachen Dache des Hauses Habich postiert war, trat in Thätigkeit. Das Portal des Ernst-Ludwigs-Hauses, das Haus Christiansen und das kleine Haus Glückert, sowie die Menschen-Menge auf dem Platze und die dunklen Baum-Gruppen wurden abwechselnd bestrahlt. Dennoch konnte nichts darüber hinwegtäuschen, dass das gewählte Blau-Grün nicht die geeignete Farbe für eine Illumination in diesem Maassstabe sei. Die Wirkung blieb unendlich hinter der des roten Lichts zurück. Obgleich die Farbe an und für sich recht angenehm war, besass sie doch nicht die Fähigkeit, zu strahlen und sich zu ver-

CLARA GROSCH—DARMSTADT. *Porträt.*

AD. BEYER—DARMSTADT. *Kinder-Bildnis.*

breiten. Die einzelnen Flammen blieben stets für sich; das Publikum blieb frostig wie das Licht, und die entzückten Ah's und Oh's des ersten Abends hörte man nicht.

Die dritte Illumination wurde in einer Orange-Farbe durchgeführt. Sie konnte jedoch auch nicht die Wirkung des feurigen Rot des ersten Festes erreichen.

Wenn nun auch diese weiteren Versuche *nicht* den Erfolg der ersten Veranstaltung aufwiesen, *das* Verdienst ist ihnen jedenfalls nicht abzustreiten, dass Pyrotechniker vom Fach, und Amateure, und das ist wohl jeder, der einmal in die Lage kommt, ein ähnliches Sommer-Fest zu arrangieren, eine Fülle optischer Erfahrungen aus ihnen schöpfen konnten und wohl auch geschöpft haben. Professor Hans Christiansen, der künstlerische Leiter der Illuminationen, kann dies Verdienst voll und ganz für sich in Anspruch nehmen. Er hat durch sie auf weite Kreise gewirkt. Jedem, der diese feurigen Nächte miterlebt hat, werden sie gewiss eine angenehme Erinnerung bleiben.

LUDWIG HABICH. BRONZE-GRIFF.

PROF. HANS CHRISTIANSEN. *Gewebter Wand-Teppich.*

Hans Christiansen und sein Haus.

HANS CHRISTIANSEN gehört zu den Künstlern, die in unerschöpflichem Drang und mit grosser Unbekümmertheit in Fülle schaffen und hervorbringen, Gutes und Geringes, wie es die Stunde gibt, und die neben der Liebe und Begeisterung auch viel strenge Urteile über sich ergehen lassen müssen. Christiansen's Bedeutung liegt in der Farbe. Wie hoch oder wie niedrig man die Gesamt-Summe seiner Wirkungen veranschlagen mag, eins muss ihm unbestritten bleiben: er war den Deutschen auf seinem speziellen Gebiet ein grosser Farbensinn-Erwecker. In diesem beschränkten Sinne könnte man ihn den Böcklin der Dekoration nennen. Und damit wäre eher zu wenig als zu viel gesagt. Denn Christiansen hat, um dies gleich vorweg zu nehmen, in der Malerei Werke aufzuweisen, landschaftliche und symbolische Bilder, die zwar, wie alles was er schafft, von hohem dekorativem Werte sind, die aber durch ihren ebenso hohen Stimmungs- und Ideen-Gehalt in eine andere Ordnung gehören, als die rein dekorative Kunst. Dass er der schönen Farbe den Vorzug gibt vor der »wahren«, und dass er gern aus den dumpfen und gebrochenen Naturtönen den ungebrochenen helltönenden Klang abstrahiert, hindert ihn nicht, den Karakter einer Landschaft in seiner Sprache treu und unverkennbar auszudrücken. Ja seine Vereinfachung und hochgesteigerte Idealisierung der Farbe befähigt ihn erst recht, die besondere Seele und Poesie der Landschaft in sein Bild zu bringen. Selbst in einigen Bildnis-Köpfen, deren ich mich erinnere, leidet die Karakteristik nicht unter der schmuckhaften Farbigkeit des Ganzen.

Aber nichtsdestoweniger ist Christiansen vor allem dekorativer Künstler. Als solcher hat er, in gewissem Sinn, epochemachend gewirkt. Die Hirth'sche »Jugend« bot einmal auf kurze Zeit dem ganzen künstlerischen Schaffen Deutschlands mächtige Anregungen. Die ganze strebende Jugend begeisterte sich an ihr. Mit Erstaunen sah sie — sie hatte das längst nicht mehr gewusst — dass man ein Farben-Künstler sein kann, auch ohne dass man Ölfarben auf Leinwände bringt.

Damals eroberte sich Christiansen mit einem Schlag die Herzen. Ein neuer Beitrag

HAUS CHRISTIANSEN. *Süd-Ansicht vom Alexandra-Weg.* ARCH. J. M. OLBRICH.

von ihm erweckte immer einen Jubel. Ein Jubel selber war das, was er brachte. Seine Sachen waren aus Paris datiert, aber sie verrieten mehr deutsches Naturgefühl als andere. Sie waren vor allem weniger, als die Eckmann's, von japanischem Einfluss berührt. Und eine grosse Naivität sprach sich in ihnen aus. Aber nur wenige vermochten das damals herauszufühlen. Man hielt den Künstler lieber für raffiniert. Man übersah, dass gewisse Pariser Accente, die ihm in der Seinestadt angeflogen waren, den Kern seines Wesens nicht berührten und dass seine entzückenden Wirkungen in Farben-Akkorden ein durchaus naives und ursprüngliches Natur-Gefühl verkündeten. Gewiss, er hatte von den Pariser Plakat-Künstlern gelernt. Seine eigenen Hervorbringungen dieser und ähnlicher Art bezeugten dies offen. Aber in seinen, ich möchte sagen zweckloseren Gebilden, in seinen dekorativ stilisierten Landschafts- und Blumen-Motiven stand er durchaus auf eigenen Füssen. Eher dass ihm hier altdeutsche Bauern-Kunst gelegentlich über die Schultern guckte. Christiansen würde vielleicht auch ein anderer geworden sein, wenn er durch die naturalistisch-impressionistische Malerei in Öltechnik hindurchgegangen wäre. Aber sein Ausgangspunkt war schon die simple Dekorations-Malerei; so war sein Weg gerader und kürzer als der vieler anderer. — Zwei Bedürfnisse seiner Seele bedingen den Karakter seiner Schöpfungen: sein starkes dekoratives Farben-Gefühl und seine echt germanische Liebe für die Schönheit und Fülle der lebendigen Natur-Formen, die ihn in einen wahren Rausch des Entzückens versetzen. Diese beiden Fähigkeiten treten gleich stark hervor in all seinem Schaffen und halten sich in schönem Gleichgewicht, während die Linie als solche wenig mitspricht. Eigentlich drückt er alles mit Farbe aus. Die Linie ist dabei nur ein schwacher Accent. Die Farbe ist seine natürliche Sprache. Und wenn ich vorhin vom schönen Gleichgewicht sprach: sein starkes Gefühl für die dekorative und symbolisierende Kraft der Farbe an sich gibt ihm gegenüber der Natur die nötige Freiheit in der Vereinfachung und in der Auswahl; sein kindliches Entzücken an den natürlichen Formen dagegen bewahrt ihn davor, in der Vereinfachung und Stilisierung zu weit zu gehen, sich von der lebendigen Natur zu sehr zu entfernen, sich weiter zu entfernen, als es

HAUS »IN ROSEN« VON PROF. H. CHRISTIANSEN. ANSICHT VON SÜD-OST. ARCHITEKTUR VON PROF. J. M. OLBRICH.

HAUS »IN ROSEN« VON PROF. HANS CHRISTIANSEN. OST-ANSICHT MIT ERKER UND LOGGIA. ☆ ARCHITEKTUR VON PROF. OLBRICH.

unserem deutschen Natur-Gefühl entspricht. Dass Christiansen diese Grenze auch in seinen vollkommenst-dekorativen Werken nicht überschreitet, ist zugleich seine persönliche und seine spezifisch deutsche Künstler-Artung. Er verwendet die Farbe nicht abstrakt, wie dies heute viele mit der Linie thun und verlangen. Seine Farbe hat Melodie, und diese ist in der Natur gefunden. Farben-Freudigkeit und Natur-Freudigkeit sind bei ihm eins. Seine Blumen-Ornamente wirken manchmal wie lebendig gewordene uralte Erinnerungen unseres Volkes. Er ist vielleicht nicht sehr sicher in seinem Geschmack, und an's Rohe mag er manchmal anklingen; einen delikateren Geschmack mag er manchmal verletzen, Böcklin auch verletzt die Franzosen: das sind vielleicht Mängel, die der Deutsche überhaupt nie ganz überwindet, die wir auch nicht ungern in Kauf nehmen, wenn sie in Begleitung einer starken schöpferischen Phantasie auftreten. Ich musste Christiansen lieben von seinem ersten Werk an, das mir zu Gesicht kam. Und wenn ich dann gelegentlich auch einmal den Kopf schütteln musste über allzugrosse Unsicherheit im Geschmack, im ganzen ist ihm meine Liebe treu geblieben. Und als dann der junge Grossherzog von Hessen diesen deutschen Künstler aus Paris zurückholte und als künstlerischen Berater in seine Nähe zog, da fühlte ich eine starke Sympathie auch zu diesem Fürsten.

HAUS CHRISTIANSEN. *Nord-Ansicht. Rechts das grosse Fenster der Halle.*

Und anderen erging es wie mir. Altentwöhnte Hoffnungen wurden lebendig.

Die Kolonie-Ausstellung auf der Mathilden-Höhe ist in der Erfüllung dieser Hoffnungen die erste Etappe. Und Christiansen, als der Erstberufene, hat hier auch an erster Stelle, dem Mittelpunkt der Kolonie zunächst, sein Haus aufgerichtet. Er that es nicht nur an erster Stelle, er hat sich auch zuerst, vor allen anderen, dazu entschlossen, ein Umstand, der mir als nicht unwichtig zu betonen scheint.

Indem ich nun von diesem Hause rede, will ich zum Voraus bemerken, dass die Architektur desselben, als eine Schöpfung Olbrichs, nur gelegentlich gestreift, und eingehend nur von dem die Rede sein soll, was an dem Hause ganz direkt Christiansen's Werk und der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit ist. Dass das Problem der Farbigkeit uns dabei in hohem Maasse beschäftigen wird, steht, nach allem bereits gesagten, zu erwarten.

HAUS CHRISTIANSEN *Decken-Beleuchtung der Halle.*
Beleuchtungs-Körper ausgeführt nach Entwurf von Christiansen von Louis Busch in Mainz.

Gleich beim ersten äusseren Anblick drängt sich dieses Problem auf. Das Haus nennt sich »Villa in Rosen«. Es wirkt selber wie ein Rosenstrauss, wie eine ungeheuere Blütengarbe. Es hat nicht umsonst von allen den höchsten Platz, es wirkt wie die Melodie zu den übrigen, die als dazu gehörige Harmonie tiefer sind in Lage und Stimmung. Und eine heitere Melodie ist es. Etwas frohlockendes liegt darin. Und etwas kindlich-naives. Mit einem halb erstaunten, halb entzückten »ah« halten die Besucher vor ihm an. Bei einigen liegt auch etwas wie ein leiser Schreck in diesem »ah!«. So etwas hatten sie doch nicht erwartet. Wer freilich Christiansen schon kannte aus seinen Werken, und sei es auch nur von seinen »Jugend«-Beiträgen her, wird sich nicht verblüffen lassen. Er erkennt ihn hier wieder. Das kann nur sein Haus und kein anderes sein. Kein Zweifel, was sich die Kolonie vorgesetzt hat, nämlich individuell zu bauen, so, dass das Haus die menschliche und künstlerische Eigenart seines Bewohners ausspreche: hier ist's gethan. Man könnte sogar sagen, es sei in etwas aufdringlicher Weise gethan. Und mit allzu äusserlichen Mitteln. Aber freilich handelt es sich ja auch um die Aussenseite.

Und jedenfalls bildet die malerische Flächen-Verteilung und Farbigkeit dieses Hauses, ebenso wie seine kubische Geschlossenheit, einen interessanten Gegensatz zur breiten und ruhigen Horizontal-Wirkung des Künstler-Hauses, von dessen weissen, weiten Flächen es sich abhebt wie eine bunte Stickerei von ihrer Folie, wie eine Riesenblume von einer noch riesigeren Mauer.

Aber ist es nicht bedenklich, dass einem als Bild für ein Haus immer wieder die Blume in den Mund kommt? Ich weiss es nicht. Ich weiss aber, dass ich dieses Haus,

HAUS »IN ROSEN« VON PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN UND PROF. J. M. OLBRICH. HALLE MIT GEMÄLDEN VON CHRISTIANSEN. SCHREINEREI V. EPPLE & EGE, STUTTGART.

HAUS »IN ROSEN«. KAMIN IN DER HALLE. ENTWÜRFE VON PROF. H. CHRISTIANSEN UND PROF. J. M. OLBRICH.

TREPPE DER HALLE IM HAUSE HANS CHRISTIANSEN. BELEUCHTUNGS-KÖRPER NACH ENTWURF VON PROF. CHRISTIANSEN. AUSGEF. VON LOUIS BUSCH—MAINZ.

HAUS CHRISTIANSEN. *Klavier-Nische unter der Treppe in der Halle.*
Flügel (»Mand-Olbrich«) nach Entwurf von Prof. Olbrich ausgeführt von Mand—Coblenz.

wenn es von Grün umrankt, von Blumen in Fülle umleuchtet und von Sommersonne umglänzt ist, als schöne Harmonie empfinden kann. Aber im November, zwischen nassen, nebeltriefenden, kahlen Ästen? Und im Schnee des Winters? Da müsste es einem vielleicht ein wenig leid thun!

Doch hat man kaum den Satz ausgesprochen, so fällt einem ein, dass der blumige Süden die Architektur-Flächen gern schneeweiss hält und dass das tieffarbige Ornament eine Liebhaberei des Nordens ist. Die tiefen, warmen Farben sollen einen warmen Eindruck machen. Es ist nordischer Geschmack, der in der »Villa in Rosen« zum Ausdruck kommt. Was die romanischen Südländer unter nordischer Barbarei in der Kunst verstehen, ist uns nicht immer ganz klar: aber vielleicht würden sie vor diesem Christiansen'schen Erker einen Hauch davon verspüren. Die tiefsinnige Symbolik der Gestalten — deren Fleischton viel zu rot ausgefallen ist — möchte sie in ihrem Verdacht noch bestärken, ebenso wie die klotzigen Säulen, die trotz aller Glas-Mosaik nicht eigentlich prächtig wirken und die sich in ihrer unorganischen schlechten Eingliederung fast unbeholfen, die sich, mit einem Wort, ungeheuer nordisch ausnehmen. Aber ein Dokument deutscher Kunst, d. h. nordischer Kunst, will es ja eben sein.

Wer das Christiansen'sche Haus erst aus unseren Abbildungen kennen lernt, wird sich über meine Betonung der Farbigkeit wundern. Denn er sieht alle grossen Flächen daran weiss und unbemalt. In den wenigen farbigen Teilen, dem Erker, der Dachlaube und dem Dach selber, ist Christiansen dafür um so tiefer in die Farbe gegangen. Doch mag es nicht an ihm gelegen haben, dass das Dach etwas allzugiftig grün ausgefallen ist. Künstlerische Ideen kommen nicht immer so aus der Fabrik wie sie hineingegangen sind. Besonders hat die grosse Eiligkeit der

HAUS CHRISTIANSEN: ERKER-SITZ IM PARTERRE DER HALLE. ☆ MÖBEL VON CHRISTIANSEN UND OLBRICH.

HAUS CHRISTIANSEN. *Kamin in der Halle.*

Sache gerade in der Kolonie viel Schaden gestiftet. Während ich dies schreibe, wird mir gegenüber, gerade vor meinen Augen, die Mannheimer Festhalle, von Bruno Schmitz, gedeckt. Das sind auch grüne Ziegel. Sie sind jedoch von einem rostartigen Braun wie geflammt und wirken wunderbar ruhig. So hätte ich sie dem Christiansen'schen Hause gewünscht. Wäre aber eine Mischfarbe in seinem Karakter gewesen?

Das Ornament des Erkers ist, wie schon angedeutet, nicht gemalt, sondern ist Glas-Mosaik. Auch hier wird man dem Künstler gern glauben, dass der allzurote Fleischton der Figuren gegen seine Absicht so herausgekommen ist. Hergestellt ist diese Mosaik von der Mosaik-Fabrik *Wilh. Schmitz* in *Rüttenscheid* bei Essen, das Opaleszent-Glas dazu lieferte die Glasfabrik *Ferd. v. Poschinger* zu Buchenau in Bayern. — Wir wenden uns dem Eingange zu. Unter einem seitlichen Vorbau, von hohem Bogen-Ausschnitt seitlich erhellt, führt, an die Wand angelegt, die Treppe zum Haupt-Eingang und mündet zunächst auf einem dreiseitig umwandeten Vorplatz. Diese Lösung ist, architektonisch betrachtet, äusserst reizvoll. Nur Christiansen's Malerei wirkt hier weniger befriedigend als sonst. Die schweren, tiefen Farben, mit den aussergewöhnlich grossen Rosen-Mustern, machen den ohnehin nicht sehr weiten Raum für unsere Empfindung noch enger. Dieses blutige Rot, so nahe an's Auge gerückt, benimmt uns das Sehen, und fast hat man das Gefühl, als ob es einem auch den Atem benähme. — Man atmet auf, wenn man durch das kleine Vestibül in die Halle tritt. Nur mit freudigem Gefühl kann man diese Schwelle übertreten. Der schöne Raum übertrifft alle Erwartung. Er wirkt zugleich gross und heimelig. Er wirkt vor allem stimmungsvoll. Hier hat Christiansen gezeigt, dass er nicht nur farbig, sondern dass er auch tonig wirken kann, wenn es ihm darum zu thun ist. Die Töne bilden hier einen unendlich beruhigenden Moll-Akkord: ein stumpfes tiefes Grün (im Eichenholz), ein samtartig sanftes Grau (im Ahornholz) und beide von einem dominierenden Blau, von den Wänden her überschimmert. Zwei Malereien an diesen Wänden, eine poetische Landschaft und ein stimmungsreiches symbolisches Figurenbild, klingen mit diesem Akkord vollkommen zusammen. Auch ihre Wirkung ist Ruhe, Stille der Seele. Licht erhält die Halle durch ein grosses Fenster-Viereck, bestehend aus

einem Licht-Viereck und einem breitbänderigen Rahmen darum aus Opaleszent-Gläsern, die mit genialer Verwertung des Pfauenfeder-Motivs dieselben grauen, grünen und blauen Lichter, die schon überall auf den Gegenständen spielen, in den Raum hineinspinnen. Dieses Fenster ist ein Meisterwerk. Es ist in Zeichnung und Farben entzückend, dem Auge eine wahre Lust. Es ist einfach vollkommen schön. Und es ist gut, dass Christiansen in seinem eigenen Hause ein solches Werk vorzeigen kann; denn sein Riesen-Fenster in der Restaurations-Halle ist nicht einwandfrei, weder in Farbe noch Zeichnung. Die Trennung der Lichter und Schatten an den nackten Körpern durch die Verbleiung thut hier eine schlimme Wirkung und hat nicht mit Unrecht zu bösen Witzen herausgefordert. Im Gesamtton ist die rechte Seitenpartie, vom Beschauer aus, angenehmer als das übrige, das unangenehm in's Gelbe geht. In seiner eigenen Halle hat Christiansen noch mehrere farbige Fenster, ein Rund-Fenster unter dem grossen Viereck und die Erker-Fenster. Sie stehen nicht auf der gleichen Höhe wie das grosse. Sie wirken weniger streng, fast süsslich. In den Erker-Fenstern ist wenigstens noch ein schönes Blau, wenn es auch viel zu hell ist, um in den Gesamtton der Halle gut hineinzustimmen. Aber das Rund-Fenster am Stiegen-Aufgang ist mit seinem bengalischen Gelb und Rot geradezu ein Misston in dieser schönen Halle. Schon seine Anbringung hat etwas Spielerisches. Es wäre am besten ganz weggeblieben. Dieses und die Erker-Fenster sind von Luce Floreo in Barmen ausgeführt, das grosse Pfauenfedern-Motiv von Karl Engelbrecht in Hamburg.

HAUS CHRISTIANSEN. *Partie unter der Hallen-Treppe.*

Der elektrischen Innen-Beleuchtung ist nachzurühmen, dass die Leuchtkörper durch schwach bläuliches Opaleszieren den Stimmungs-Ton der Halle glücklich erhöhen. Doch nur von denen an der Decke gilt dies. Der Leuchtkörper, der sich über dem Stiegen-Ansatz erhebt und in seiner Form an einen Klumpen Jahrmarkt-Ballons erinnert, gibt einen unangenehmen Kupfer-Glanz; er wirkt vor allem zu aufdringlich.

Überhaupt die Beleuchtungsfrage. Hier lagen verlockende Aufgaben. Denn dieses Gebiet, insofern die Elektrizität in Betracht kommt, ist ja fast noch ein jungfräuliches.

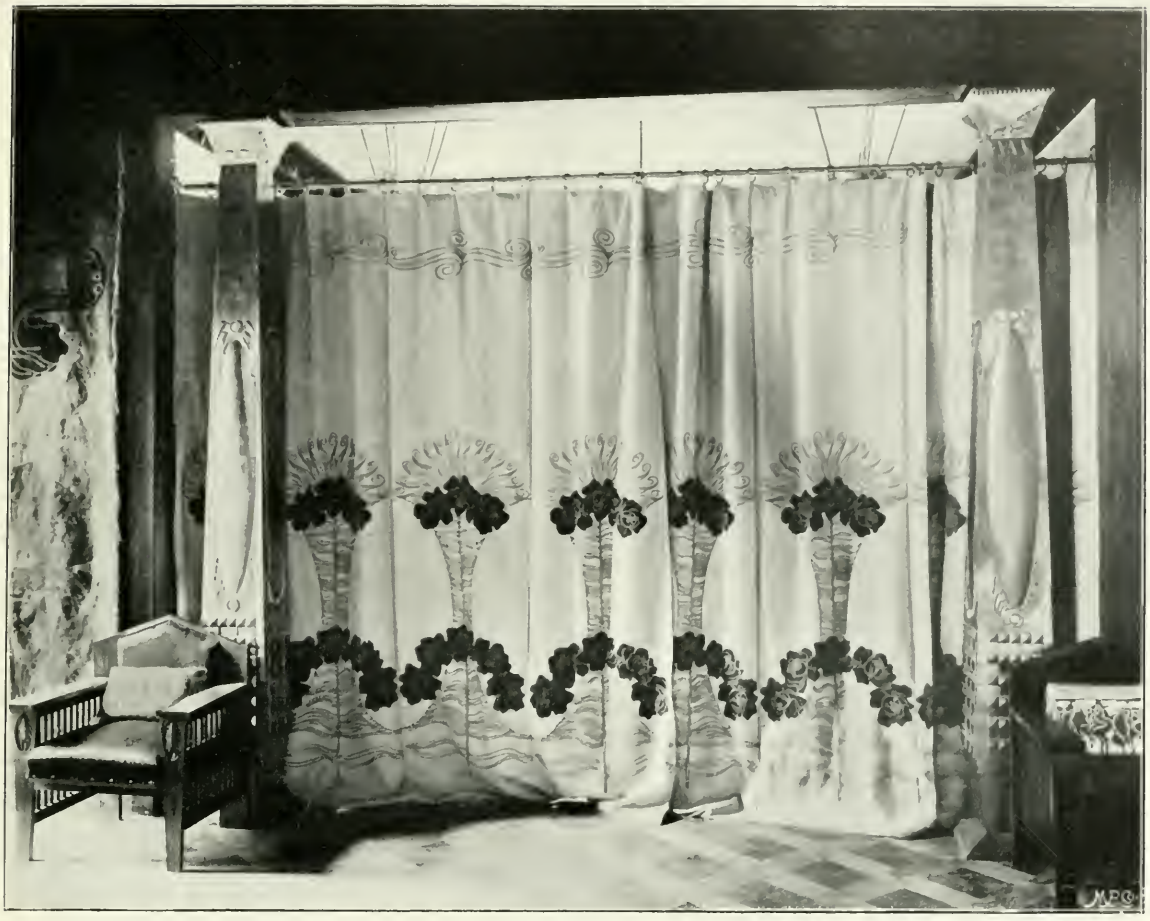
PROF. HANS CHRISTIANSEN. *Gedeckter Tisch im Speise-Zimmer.*
Gedeck hergestellt im Leinen-Haus Becker—Darmstadt; Gläser von L. Noack—Darmstadt.

Hier gibt es noch keine grossen Vorbilder der Alten. Weder die Renaissance noch das Rokoko haben hier, wie auf allen anderen Gebieten, Muster geschaffen, die beirrend im Wege stehen könnten. Und mir scheint, alle Welt hat just an diesem Punkt, und nicht mit Unrecht, von der Kolonie eine vorbildliche That erwartet. Ist sie erfolgt? Ich glaube nicht. Einzelne geniale Würfe sind gethan, das ist unbestreitbar. Aber daneben stösst man geradezu auf Ungeschicklichkeiten. In der Halle des Hauses Olbrich hat man die Empfindung, sich in einem Lampen-Magazin zu befinden. Ich habe das von tausend Menschen sagen hören. In der Halle Christiansen's ist die Wirkung zwar nicht dieselbe, schon weil die Halle viel höher und die Beleuchtungskörper viel kleiner und zierlicher sind; aber immerhin wird man sagen müssen, dass dieses Aufreihen wie an der Schnur von so vielen gleichgebildeten Lampen wohl eine sehr einfache, aber keineswegs sehr ingeniöse Lösung bedeutet, womit nicht gesagt sein soll, dass das Einfachste nicht vielleicht auch zugleich das Ingeniöseste sein kann. —

Von allem, was sonst die Christiansen'sche Halle in sich fasst, ist nur Lobendes zu sagen. Die Boden-Belege, die Kissen, die Wand- und Thür-Behänge erfreuen ebensosehr durch ihre unaufdringlichen sanften Farben wie durch ihre reichen (aber nicht allzugehäuften) linearen und figuralen Ornamente. Das häufig wiederkehrende feinfühlig stilisierte Rosen-Muster thut hier die beste Wirkung. Es sind hohe Kunstwerke unter diesen Webereien und Stickereien, denen man auch in den übrigen Räumen des Hauses vielfach begegnet und unter denen die Boden-Belege von *J. Ginskey* in Maffersdorf, die gewobenen Wand-Teppiche von der *Kunst-Webeschule in Scherrebek*, die Kissen und ähnliches aber von Frau *Grenvuillet-Riedman* in Basel und Fräulein *Braun* in Darmstadt hergestellt sind. Ein Prachtstück ist der grosse Vorhang, der, zwischen den goldenen Säulen, das Damen-Zimmer von der Halle abschliesst. Er hat nur wenige aber ausserordentlich lebendig ansprechende Ornamente. Die zwei vergoldeten Säulen mit ihren originellen Profilen sind überhaupt eine feine Note in der

HAUS CHRISTIANSEN: SOPHA MIT NIPPES-SCHRÄNKEN U. SPIEGEL IM SALON. MÖBEL AUSGEF. VON EPPLE & EGE IN STUTTGART.

HAUS CHRISTIANSEN: BLICK AUS DER HALLE IN DEN SALON. ☆ SÄULEN DES DURCHGANGS VERGOLDET. ☆ ARCHITEKTUR VON PROF. OLBRICH.



HAUS CHRISTIANSEN. *Vorhang zwischen Halle und Salon.*

Gestickt nach Entwurf von Christiansen von Hubert Bringer in Darmstadt.

Gesamt-Wirkung dieser Halle mit ihrer blau-grün gestimmten Harmonie. Dasselbe muss vom Kamin gesagt werden, der diesmal wirklich im Ernst als Kamin wirkt nnd dessen kupferner Rauchfang-Mantel, von Kunst-Schlosser *H. Emmel* in Darmstadt, schon an sich Wärme auszustrahlen scheint.

Wie schon angedeutet, schliesst sich unmittelbar an die Halle, in weiter Öffnung, das Damen-Zimmer oder der Salon an mit der Veranda, und neben dem Salon liegt das Ess-Zimmer. Der Salon bildet mit seinen lebhaft roten Holz-Tönen einen wohlthuenden Gegensatz zur Halle. Über dem Sopha hängt ein Pastell-Gemälde, das Bild des Künstlers, der sein jauchzendes Kind in die Höhe hält. Dieses Bild muss man lieben. Und vergessen kann man es in seinem Leben nicht mehr. Es zeigt den Künstler auf der Höhe seines Könnens. Es ist, auch wenn man von seiner Wirkung als »Bild« absieht, schon rein durch seinen schön leuchtenden Farben-Akkord in Gelb und Rot ein erfreulicher Gegenstand und der schönste Schmuck des Raumes. Ein Glanz geht von ihm aus wie von geschliffenen Achaten. Ich habe es schon einmal betont, Christiansen's Bilder sind schöne erfreuende Dinge, jedem Auge eine sinnliche Lust, auch wenn man gar nicht daran denkt, was darauf im »Bild« erscheint, und solche Werke liegen freilich weit ab von allen naturalistischen und impressionistischen Bestrebungen, die doch auch an ihnen nicht ganz verloren gegangen sind.

Das Ess-Zimmer hat über der naturfarbenen Holz-Täfelung mit einfacher Quadratierung eine weisse tonnenartig gewölbte Decke. Es wirkt still und ruhig. Nur die Intarsien-Arbeit der Anrichte, so kostbar und kunstreich sie sein mag, wirkt

HAUS CHRISTIANSEN: SPEISE-ZIMMER. AUSGEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART. ARCHITEKTUR VON PROF. JOS. M. OLBRICH.

HAUS CHRISTIANSEN.

KREDENZ-SCHRÄNKCHEN IM SPEISE-ZIMMER.

PROF. HANS CHRISTIANSEN: *Tisch-Decke.* Gestickt von H. Bringer—Darmstadt.

etwas wirbelig. Das Ornament der Decke von Olbrich ist auch ein wenig banal und nichtssagend. Es würde schon besser wirken, wenn es flacher im Relief wäre. Christiansen hätte lieber selber etwas besseres machen sollen. Hier wäre vielleicht sein Rosen-Motiv auch einmal in Weiss sehr angebracht gewesen. Das Rosen-Ornament, das Olbrich an der Decke seines eigenen Speise-Zimmers angebracht hat, ist ja entzückend.

Ein unendlich ruhiger Raum ist auch das Herren-Zimmer, ein Ort des Behagens oder der Sammlung, der Ruhe oder der Arbeit, je nach Bedürfnis. Es liegt links vom Eingang an der Hinterseite des Hauses und ist zugleich Bibliotheks-Raum. Der graublaue Ton der Tapete und der Bekleidungs-Stoffe ist so ruhig wie die Holz-Töne der Einrichtung. Und draussen, vor dem krystallhellen Fenster mit den feinen Vorhängchen, rieselt der Brunnen unter Bäumen und Gebüsch. Hier kann es ein armer Schreiber mit dem Neid kriegen. Ein lauschigerer Winkel lässt sich nicht denken. Das kunstvoll komponierte Bücher-Regal, schon ziemlich reich garniert mit Werken in schönen Original-Bänden, bildet im Hinter-Grunde des Zimmers zugleich eine Art Nische mit Sitz-Bänken, und über dieser steht ein farbiges Fenster, eine der lieblichsten Schöpfungen Christiansen's in Glas, ein Rosen-Traum voll seliger Poesie.

Es wäre aber bald Zeit, uns in den ersten Stock zu begeben. Wir thun es am besten von der Halle aus, denn vom Vestibül her, das gäbe ein Geschlupf. Diese Stiege thut gut daran, sich zu verstecken. Was nur diesem Olbrich die Stiegen gethan haben, dass sie in all seiner Architektur so stiefmütterlich behandelt sind? Das ist ja ein Jammer. Natürlich braucht ein einfaches Bürger-Haus keine Monumental-Treppen; aber von da bis zur Hühner-Treppe . . . ! Das Christiansen'sche Haus ist immerhin noch

PROF. HANS CHRISTIANSEN: *Speise-Zimmer.* *Intarsia über der Anrichte.*

gut weggekommen. Es hat eine zweite Stiege, die der Halle. Die ist anständig. Sie ist mehr als das. Sie ist einer der glücklichsten reinarchitektonischen Gedanken des Hauses. Nicht nur, dass sie einen bequemen Aufgang bildet; durch ihre stolze schräge Linie vergrössert sie, für unser Gefühl, den Raum der Halle eher als dass sie ihn verkleinert, und in Verbindung mit der anschliessenden Rampe belebt sie ihn auf's angenehmste. Etwas vernachlässigt, fast roh gezimmert, ist das obere Kopfende. Man geht eben allen Anklängen am sichersten aus dem Weg, wenn man gar nicht klingt.

Auf die Rampe mündet auf der einen Seite das Schlaf-Zimmer. Über das fast ebenerdige Bett kein Wort weiter, de gustibus . . .

Aber noch über anderes muss man den Kopf schütteln. Dass das ausserordentlich enge Bade-Zimmer und das nicht weniger enge Schrank-Zimmer — das auch als Ankleide-Raum dienen soll — in beträchtlichem Abstand vom Schlaf-Zimmer liegen, trägt mindestens nicht zur Bequemlichkeit bei. In den letztern »Räumen« allen beiden ist es unmöglich, sich zu drehen und zu wenden, ohne anzustossen. Einen nervösen Menschen kann ich mir hier nur mit ängstlich eingezogenen Ellenbogen denken.

Dafür sieht's um so gemütvoller im Kinder-Zimmer aus. Es ist geräumig und alles Gerät ist glänzendweiss. Das Weiss ist eine pädagogische Farbe. Und farbig-heitere, landschaftliche Malereien schmücken die Wände, und durch die Fenster gucken, zwischen Rosenkränzen, lustige Engels-Köpfe herein, wie vom Himmel herunter, und lachen mit den Kleinen.

Ein sehr schönes Fremden-Zimmer liegt nach der andern Seite hinaus auf demselben Stock. Es folgt ein zweiter. Er enthält noch einmal drei schöne Räume, ein Kinder-Zimmer für Erwachsenere, ein Dienstboten-Zimmer — das alles Lob verdient — und

HAUS CHRISTIANSEN: SCHREIBTISCH-PARTIE IM HERRENZIMMER. SCHREINEREI VON EPPLE & EGE—STUTTGART.

HAUS CHRISTIANSEN: EINGEBAUTE BÜCHER-REGALE MIT GEPOLSTERTEN SITZ-BÄNKEN IM HERREN-ZIMMER. ☆ ARCHITEKTUR VON JOS. M. OLBRICH.

HAUS CHRISTIANSEN. *Aus dem Herren-Zimmer.*

ein Atelier. Und eigentlich ist hier noch ein vierter Raum: die Laube vor dem Atelier. Sie kann jedenfalls durch Glas leicht zu einem solchen gemacht werden. Durch diese Laube, wo in Fresko »ewige« Rosen blühen und die lebendigen Blümlein daneben, so viel ihrer auch sind, fast beschämen, durch diese Laube, mit dem Blick über wogende Wälder in der Tiefe und Ferne, ist dieses Atelier der »heiligste« Versteckwinkel des Hauses, eine Poeten-Dachkammer, wie sie poetischer nicht gedacht werden kann, eine Kammer, von Märchen-Blumen umduftet und umglüht, ein Dornröschen-Verliess, wo . . . Aber da habe ich gesagt, was ich über Christiansen und sein Haus zu sagen hatte; erlassen Sie mir den salbungsvollen Schluss.

B. RÜTTENAUER—MANNHEIM.

Darmstadt ~ die „werdende Kunst-Stadt".

In München fängt man an, nervös zu werden. Erst kommen die Berliner und behaupten, es gehe mit München's Stellung als Kunst-Stadt rapid bergab, und kaum hat man sich deren halb und halb erwehrt, so dass wenigstens der »Nimbus« für gerettet gelten konnte, da erfährt man, dass die Ausstellung der Darmstädter sich eines grossen Zudranges erfreut, dass ein Miss-Erfolg kaum mehr erwartet werden darf, und dass sich die Darmstädter Künstler trotz allem und allem zu mutigem Weiter-Schaffen rüsten. Und in der That, wer die Münchener Presse, die Münchener Kunst- und Fach-Zeitschriften und die Ausführungen Münchener Autoren in diesem Sommer des Missvergnügens der bierehrlichen »Kunst-Stadt« verfolgt hat, der wird bei dem einen ein schlecht verhehltes Misstrauen gegen Darmstadt, bei dem andern offenen und gerechten Zorn gegen Berlin, bei dem dritten eine pessimistische, allgemeine Kunst-Verdrossenheit bemerkt haben, abgesehen von einigen klugen Herrn, welche die Beklemmungen der Isar-Athenienser noch erhöhen durch ein dumpfdrohendes Wehe-Rufen, wie als ob die schöne, fröhliche Münchener Stadt nun, wie ehedem Sodom und Gomorrha, untergehen und vom Erdboden verschwinden

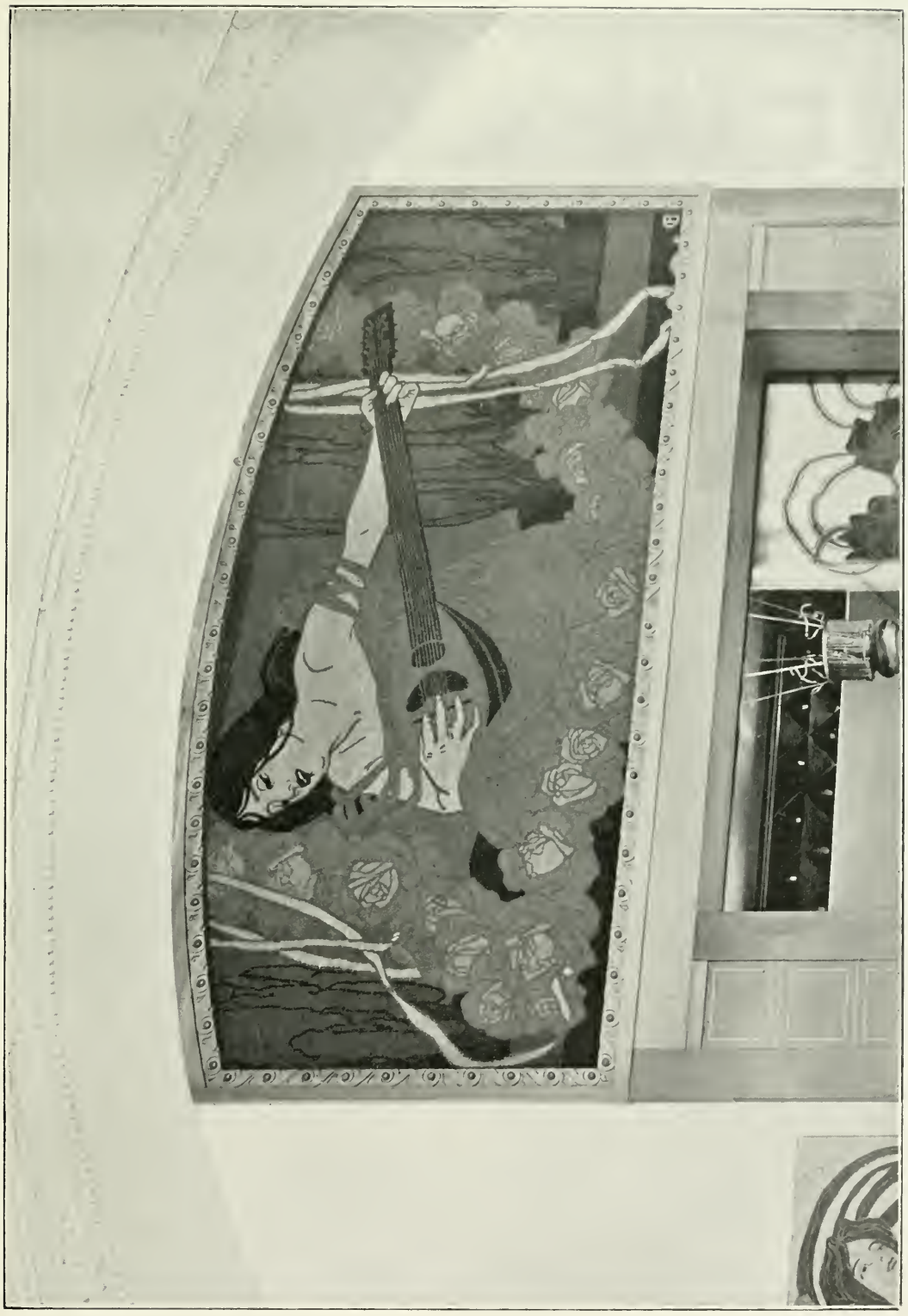
müsse, wenn nicht schleunigst die bisher maassgebende »Klique« entthront würde — und an ihre Stelle eine andere träte, die sich der Betreffende im stillen Sinne denkt und Interessenten auf Wunsch näher zu bezeichnen jeder Zeit gern erbötig ist. — Gewiss ist jedenfalls, dass Münchens »Kunst-Leben« seit den aufregenden Tagen des Kampfes um »die Moderne«, als die Sezession ihr Banner auf den Wällen am Englischen Garten aufzupflanzen sich erkühnte und heldenhaft verteidigte, bedenklich an Lebendigkeit eingebüsst hat. Wer damals mit dabei war, wer an seinem Teile mitgekämpft und wer dann die ersten Lorbeeren des Sieges der neuen Kunst-Weise mitgepflückt hat, nur der wird das beurteilen können, nur der wird verstehen, warum man jetzt von einem »Niedergange« redet oder doch flüstert. Es war wirklich anders damals, und selbst der akute Ausbruch des neuen Stiles in den Gewerbe-Künsten, der sich zum tiefen Ärger und Abscheu der ortseingesessenen Ober-Priester der biederen »altdeutschen« Renaissance in München anno 1896 und 1897 zuerst zeigte, hat das Blut nicht so sehr in Wallung versetzt, als dermaleinst der heilige Krieg um die Sezession. Damals hiess es: Sieg oder ehrenvoller Untergang, d. h. Auszug in schönere Gefilde! Diesmal ging es ähnlich wie bei den lustigen »chinesischen Wirren«: der Feind wich aus, halb duldend, halb drohend, er gab Terrain frei und es kam nie so recht zum Treffen; auf der einen Seite fehlte die alte hartnäckige, bissige Widerstands-Kraft, auf der anderen Seite die Schneid, mit der einst die Sezessionisten gefochten hatten. Die Einen, die »alten Herren«, waren inzwischen wohl etwas *zu* alt geworden, sie waren nachgerade ein wenig mürbe und wenn sie auch sauertöpfisch genug darein sahen, so liessen sie halt doch in Gottes Namen geschehen, was nun einmal absolut nicht zu vermeiden war. Die Jungen aber entdeckten das Deutschland »extra muros« der heiligen Monachia, das grosse, schöne Deutsche Reich da draussen, wo es so viele verständige und zugleich reiche Leute gab, wo inzwischen da und dort eine seltsame Jugend herangewachsen war, die zwar weniger Bier trank und Radi ass, die sich aber enorm aufnahmefähig erwiess für das, was die jungen Reformer wollten. Schon darum musste es ihnen weniger darauf ankommen, gerade nur

HAUS CHRISTIANSEN. *Flur mit Entrée.*

HAUS CHRISTIANSEN. *Kunst-Verglasung des Herren-Zimmers.*

allein München zu erobern, weniger wie den Malern, die bisher Münchens Kunst-Markt schlechterdings nicht entbehren konnten. Zudem hatten sie das Unglück, dass ihnen gleich zu Anfang einige Vorkämpfer der ersten Reihe und mancher hoffnungsvolle Streiter aus der jungen Mannschaft jäh entrissen wurde: Eckmann ging nach *Berlin,* Behrens nach *Darmstadt,* Huber und Bürck nach *Darmstadt,* Endell nach *Berlin:* Berlin und Darmstadt! Also, da waren sie schon die beiden bösen Feinde, gleich am Anfang, und nicht die Schlechtesten gingen mit klingendem Spiel und flatternden Fahnen zu ihnen über. Doch nicht genug damit: *Karl Gross,* ein Ur- und Ober-Bayer noch oben drein, siedelte nach *Dresden* über und nun kommen auch noch die Schwaben und schwäbeln so lieblich, wie es doch Der und Jener bei ihnen daheim in Stuttgart so viel schöner haben könnte, dass man kaum noch zweifeln darf: etliche Beste der »*Vereinigten Werkstätten*« gehen auch noch »verloren«. Man blickt ihnen nicht einmal wehmütig

HAUS CHRISTIANSEN. *Opaleszent-Verglasung.*



HAUS CHRISTIANSEN: SUB-PORTE IM SPEISE-ZIMMER. ☆ WAND-TEPPICH, GEWEBT VON DER KUNST-WEBESCHULE IN SCHERREBEK.

HAUS CHRISTIANSEN. *Bett im Kinder-Zimmer.*

nach: man schimpft ein wenig über die Modernen im allgemeinen und damit gut. Während seiner Zeit bei dem Sezessions-Kriege der erste ernste Lock-Ruf aus der Reichs-Hauptstadt genügte, um plötzlich eine kleine Panik der »leitenden Kreise« eintreten zu lassen, während man damals, als die Sezessionisten offen mit dem »Auszuge« drohten, sofort einlenkte, und alles Schöne und Gute versprach und gewährte, weint man keinem modernen »Kunstgewerbler«, der sein Ränzel schnürt und anderwärts sein Fortkommen sucht, eine Thräne nach. Die daheim bleiben, erfreuen sich einer unausgesetzt schlechten Behandlung; die von ihnen ausgehenden Ansätze, aus München auch eine *Zentrale im modern-gewerblichen* Sinne zu machen, sowohl als Ausstellungs- wie als Produktions-Ort sind unauffällig hintertrieben und schmählich unterdrückt worden, kurzum man liess gar nicht die Möglichkeit eines Zweifels, dass man München, insofern es als die grossmächtige Bier-Stadt überhaupt auf Kunst angewiesen ist, als möglichst reine »Maler-Stadt« zu erhalten wünsche. »Wagner-Opern« und »Büldln«: damit, so dachte man, liesse sich eine durchaus zugkräftige Fremden-Saison ausstatten, zumal wenn das heimische Kunstgewerbe seine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete »stilechter Souveniers«, als da sind altdeutsche Bierkrüge, papierene Radi, Zinn und Aschen-Becher mit den Frauen-Türmen und dem Hofbräuhaus darauf und dgl. mehr bewahrt. Ohne Scherz und ohne Übertreibung gesprochen: die »maassgebenden Kreise« Münchens scheinen in der That von der Überzeugung durchdrungen, dass man mit den Ausstellungen im Glaspalaste und mit den Wagner-Vorstellungen vollauf genug offizielle Kunst biete, denn nur so lässt es sich erklären, dass man bisher der wirklich ernst zu nehmenden bildenden Kunst ausser der Malerei so wenig freundliche Gesinnung gezeigt hat. Und das in einer Zeit, wo das Werk Wagners totgehetzt wird durch das wahnwitzige Treiben der Theater und Konzert-Direktionen und da man das Ende der »Wagner-Mode« rapid näherkommen sieht; das in einer Zeit, wo es Leute gibt, die sich vollkommen klar darüber sind, dass man mit dem »blossen Malen« keinen Hund mehr vom Ofen locken kann — Leute, die sich obendrein hierbei auf das Zeugnis der ganzen

HAUS CHRISTIANSEN. *Kinder-Schlaf-Raum neben dem Schlaf-Zimmer der Eltern.*

Kunst-Geschichte berufen können, wonach auch in der »guten alten« Zeit das Schaffen der Maler nicht losgelöst war von den Bedingungen des Lebens, sondern Hand in Hand ging mit der Architektur und dem Handwerke — das in einer Zeit, wo es in den tonangebenden ästhetischen Salons als unchik und altmodisch gilt, überhaupt noch Gemälde-Ausstellungen zu erörtern, das in einer Zeit, wo selbst ein neues Kolossal-Gemälde von der Hand eines gefeierten, von der »Woche« in allen möglichen und unmöglichen Situationen gelichtbildeten Kunst-Malers, der es an Berühmtheit mit Waldersee, Li-Hung-Tschang, Röntgen, Sudermann und Dreyfuss aufnehmen kann, in der »ästhetischen Gesellschaft« kaum noch soviel beachtet wird wie eine kleine Brosche von Lalique oder eine Karikatur von Th. Th. Heine.

Hier kommt man dem Problem auf den Grund. Nicht Berlin, nicht Dresden und nicht Darmstadt sind schuld daran, dass man in München eine flaue Stimmung nicht mehr ganz unterdrücken kann, sondern die Ursache sitzt tiefer; sie ist darin zu erblicken, dass München den innigen Kontakt mit dem

HAUS CHRISTIANSEN: SPIEL-RAUM DES KINDER-ZIMMERS IM I. STOCK. ☆ AUSGEFÜHRT VON DER DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK UND KUNST-SALON.

HAUS CHRISTIANSEN. *Schlaf-Zimmer.*

geistigen Leben und der kulturellen Entwickelung der Zeit zu verlieren beginnt. Allerdings fragt es sich, ob es diesen Kontakt jemals gehabt habe. Die Kunst ging dort immer ziemlich äusserlich neben dem Leben her, die Kunst wenigstens, welche den Namen verdient und über das oberbayerische Gebirgs- und Genre-Bild, die historische Sensations-Maschine oder später über die naturalistische Flecken-Wirkung des biderben Sezessionismus, über altdeutsche Bier-Krüge und Leuchter-Weibchen und den »Jugend-Geschmack« hinausging. Von begeisterten Fürsten mühsam grossgezogen, dann ein Objekt der Fremden- und, durch die Atelier-Gebäude der Grundstücks-Spekulation, hat die Kunst dort nie als ein notwendig Gewordenes gewurzelt in einer alten Kultur. Es ist ganz karakteristisch, dass die »absolute« Bilder-Malerei, die Atelier- und Ausstellungs-Kunst reinster Ausbildung in München gleichbedeutend ist mit Kunst überhaupt. Es ist auch karakteristisch, *welche* Maler in München *populär* geworden sind und es ist endlich *sehr karakteristisch,* dass *alle* Künstler, die in Deutschland eine entscheidende Wendung oder den Gipfel einer modernen Entwickelungs-Reihe bedeuten, *nicht* in München durchgedrungen sind, dort nur vorübergehend sich aufhielten und froh waren, wo anders leben zu können: *Feuerbach, Marées, Menzel, Leibl, Liebermann, Böcklin, Thoma, Klinger,* um nur die mehr oder weniger abgeschlossenen Richtungen zu nennen, und das sind *Maler!* Am karakteristischsten aber ist, dass keiner von diesen, ja dass überhaupt kaum eine bahnbrechende Persönlichkeit der modernen Kunst aus München oder Umgebung stammt! *Lenbach,* der geniale Schrobenhäuser, bedeutet in seiner »altmeisterlichen Renaissance der Renaissance« nichts weniger als eine Fort-Ent-

HAUS CHRISTIANSEN: SCHREIBTISCH UND SCHRANK IM GÄSTE-ZIMMER. ☆ SCHREINEREI VON DER DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK UND KUNST-SALON.

wickelung und wird selbst am allerwenigsten Wert darauf legen, für einen modernen Bahnbrecher zu gelten, und *Franz Stuck,* ist er nicht der Typus derjenigen, die eine grosse Zukunft *hinter* sich haben? Ja nicht einmal die *akademische* Konsolidierung der modernen Malerei, wie sie sich in *Ludwig von Loefftz* so meisterlich darstellt, kann als ein Ergebnis spezifisch Münchener Geistes gelten, denn Loefftz ist aus — Darmstadt. Dies sind nur Symptome, aber sie lassen sich um tausend andere vermehren und alle bedeuten uns das Eine, dass die Kunst in München nicht ein organisch aus der heimatlichen Kultur mit gebieterischer Notwendigkeit Gewordenes ist. Vielleicht aber lässt sich das am klarsten daraus entnehmen, dass die junge Intelligenz, die in München ihr Wesen hat, sei es auch nur im Kaffee-Hause oder im Künstler-Variété à la »Elf Scharfrichter«, sei es, um schon Ernsteres zu nennen, im »Simplicissimus« oder endlich in den nach aussen kaum je hervortretenden Kreisen vornehmer Geistes-Aristokraten, dass diese kulturell allein in Betracht kommende »Gesellschaft« Münchens, die das eigentliche Publikum und Milieu unserer Künstler, Dichter und Denker von Rang bildet, nur wenige unter den Ihren zählt, die sich rühmen dürfen, geborene Münchener zu sein. Also ist es nicht so übermässig erstaunlich, dass München in erster Linie ein Emporium der Atelier- und Ausstellungs-Malerei war, einer »Kunst für die Fremden«, und dass es das auch bleiben will, denn es hat ja als Fremden-Stadt keine schlechten Erfahrungen damit gemacht. Nun wird man allerdings fragen: wie kommt es, dass München gerade ein Sammelpunkt der jungen Geistes-Aristokratie wurde, wenn es kulturell so wenig verfeinert, wenn seine Kunst so wenig bodenwüchsig ist? Dem gegenüber sei bemerkt, dass München an und für sich einen enormen Durchgangs-Verkehr hat; es liegt an den Hauptstrassen vom Norden nach Italien, von Paris nach Wien und dem Osten, es hat als Hinterland die Alpenwelt, welche Hunderttausenden gerade geistig angeregter Menschen den willkommensten Erholungs-Aufenthalt bietet, es hat weltberühmte Sammlungen, in denen die Schätze aus dem ganzen Gebiete des jetzigen Königreiches Bayern zentralisiert sind, es hat durch den König Ludwig II., durch den vorübergehenden Aufenthalt des von den Münchenern so aufrichtig gehassten

HAUS CHRISTIANSEN. *Bett im Fremden-Zimmer.*

HAUS CHRISTIANSEN. *Küche.* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.
Schreinerei von G. Ehrhardt, Herd von Gebrüder Roeder—Darmstadt.

Richard Wagner, als zeitweilige Wirkungs-Stätte des von den Münchenern auch nicht gerade überschätzten Hans von Bülow und des recht lange verkannten Peter Cornelius und ihrer Freunde und Schüler, auch für Musiker und Bühnen-Künstler eine gewisse legendäre Weihe bekommen und erlaubt dank des gutartigen, harmlos-lebenslustigen Volks-Karakters eine Ungebundenheit des Lebens, die man sich anderwärts in Deutschland noch kaum gestatten kann, ohne »aufzufallen« — es sei denn in Berlin, und da ist es sehr teuer. Also diese »Zugezogenen« sagen nichts über die Münchener Kultur.

Wir wollten von *Darmstadt* reden, von der neuen, werdenden Kunst-Stadt, und wir haben bisher nur von *München* gesprochen, als von der alten, wie manche meinen gar vergehenden Kunst-Stadt. Jedoch das war nötig. Denn worauf es uns ankommt, ist zu zeigen, dass der *alte Typus* der Kunst-Stadt, wie ihn München seit 50 und mehr Jahren verkörperte, verschwindet, dass ein neues organisches Prinzip der Kunst-Ansiedelung — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — sich ankündigt und dass es Darmstadt ist, das ihn zunächst in seinem Anfangs-Stadium repräsentiert. Wir sagen ausdrücklich: der *Typus* verschwindet, wir sagen aber ausdrücklich *nicht*: *München* verschwindet aus der Reihe der Kunst-Metropolen. Denn es ist ja gar nicht ausgeschlossen, dass sich München aus dem einen Typus in den anderen im Laufe der Zeit umwandelt, dass eine andere Lagerung der kulturellen und geistigen Elemente dort eintritt, und dann — so wollen wir hoffen — wird München seinem alten Ruhme neue Lorbeeren hinzu pflücken. Vielleicht darf man Projekte wie das der Bebauung der »*Kohlen-Insel*« durch Fischer, Hocheder und Pfann und die in diese eingefügten Kultur-Pläne als Vorboten einer

HAUS CHRISTIANSEN. *Küche* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.

Wand- und Decken-Fliesen von Gebrüder Vierheller, Einrichtung von A. Anton—Darmstadt.

solchen Umwandlung begrüssen. (Vgl. hierüber die Ausführungen *Fr. von Thiersch's* in der »Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins« S. 68 ff.) Vielleicht ist das Vorbild Darmstadt's diesem Projekte und seiner Verwirklichung zu gute gekommen. Hierzu tritt die Wirksamkeit der »*Vereinigten Werkstätten*«: die Ausstellung für Kunst im Handwerk im neuen National-Museum, die Gründung eines *Akademischen Vereins für bildende Kunst* und manches andere Element, das uns beweist, dass München, *wenn* es auf die neuen Ideen eingehen kann und will, nicht so rasch überflügelt sein wird. Wenn es aber *nicht* kann und *nicht* will? Wenn der scharfe Wettbewerb von Berlin, Dresden, Darmstadt, Karlsruhe und nun auch Stuttgart ihm noch mehr produktive junge Kraft entzieht, als schon geschehen? Auf diese Frage drängt sich schliesslich das ganze Problem zusammen.

In *Darmstadt* dagegen wurde alles von vornherein nach dem *modernen, organischen Prinzipe* angelegt. Wenn auch schon vor Berufung der Kolonisten Künstler von Eigenart in Darmstadt ansässig waren, so gab es doch hier keine Akademie und keine »Übervölkerung« mit Malern, die, wie in München, ein schreiendes Missverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage künstlerischer Werke oder solcher, die man dafür ausgibt, zur Folge hatte. Es waren einheimische Künstler, die den Verlockungen der »Kunst-Metropolen« widerstanden hatten, teils aus Prinzip, weil sie eben in der Heimat die gegebene Grundlage ihres Schaffens erblickten, teils aus äusseren Gründen. Es waren ihrer wenige, und so fehlte jede Veranlassung zu einer Entwickelung à la München und Karlsruhe. Der Grossherzog übersah den Vorteil nicht, der in einer solchen Neutralität des Bodens liegt. Er vermied es

HAUS CHRISTIANSEN. *Portière.* Ausgeführt im Kunststickerei-Institut von Hubert Bringer—Darmstadt.

absichtlich, durch Gründung einer Akademie oder einer kunstgewerblichen Schule den Mittelpunkt zur Bildung eines »Kleinen München« zu geben. Er berief die Künstler seines Vertrauens als *»frei schaffende Gemeinde«* mit keiner anderen Bindung als der, in organischer Wechselwirkung mit dem Leben und seinen Bedürfnissen zu schaffen. Ein *Programm* wurde vor ihnen aufgerollt, das aus allen Gebieten der Lebensführung Aufgaben enthielt, welche der Lösung durch Künstler-Hand zugänglich waren und Jedem ward es frei gestellt zu wählen, was seiner Sinnesart, seiner Weltanschauung, seiner besonderen Veranlagung am meisten zusagte. Dadurch war der blindlings drauflos produzierenden Atelier- und Ausstellungs-Kunst von vornherein ein Riegel vorgeschoben. Der Grossherzog rief seine Künstler mitten hinein in das Leben und hiess sie darinnen Quellen-Finder der Schönheit sein, er fesselte sie an das Leben mit tausend geistigen Banden und legte damit den Grund zu einem künstlerischen Gemeinwesen moderner Art und von organischer Wesenheit, wie wir es eingangs dargelegt, bisher aber, nicht nur in Deutschland, vergeblich gesucht, vergeblich ersehnt hatten. — Die Ausstellung von 1901 ist nur ein erstes Beispiel dafür, eine erste vorläufige und symbolische Andeutung der Absicht, und doch gewährt sie uns schon einen Überblick über das weitgedehnte Kultur-Gebiet, das hier der Kunst zur Beackerung gewonnen wurde. Gleichviel wie gut oder wie schlecht die auf der Ausstellung zu Tage tretende Lösung auch sein mag: die *Aufgabe* ist gestellt und sie ist so vielumfassend wie nur möglich gestellt: von der Monumental-Architektur bis zur Druckschrift, vom Volks- und Massen-Fest bis zur fast metaphysischen Vergeistigung wie sie in einigen Werken von Behrens sich eröffnet, von der Kolossal-Skulptur Habich's bis zum Hemden-Knöpfchen von Bosselt, von der

HAUS CHRISTIANSEN

KISSEN AUS VERSCHIEDENEN RÄUMEN DES HAUSES.

HAUS CHRISTIANSEN. *Wand-Schirm im Fremden-Zimmer.*
Stickerei ausgeführt von Pauline Braun—Darmstadt.

Einrichtung ganzer Wohn-Häuser bis zur flatterhaften Kaprize des im Alltag schnell vorbeihuschenden Plakates, Theater und Konzert, Kleidung, Gastwirtschaft und Feuerwerk und tausend andere Dinge, kurz alles, was unsere Zivilisation der Kunst zur Veredelung darreicht, war hier thatsächlich einmal zur künstlerischen Aufgabe geworden, und das ist das Epochemachende daran, nicht die Art, *wie* die Ausführung gelang, ob gut oder schlecht, ob sie total missverstanden wurde oder voll erfasst und tief erschöpft. Vielleicht wird man nach 30 oder 50 Jahren, von einigen ausserordentlichen Einzel-Leistungen abgesehen, nichts mehr gelten lassen wollen von dem, was heute diese Ausstellung an neuer Kunst zeigt, als eben nur die *Aufgabe, die geschichtliche Thatsache, dass hier der erste, öffentliche Schritt geschah zu einer organischen Verschmelzung von Kunst und Leben.* — Merkwürdig: der Versuch gelang auch nach der anderen Seite hin! Nicht nur den *Gebenden*, den *Schaffenden* hatte der Grossherzog eine Aufgabe gestellt: auch den *Empfangenden;* und auch diese entsprachen seinen Erwartungen, ja sie haben die Erwartungen weit übertroffen. Wir wollen nicht den überaus regen Besuch der Ausstellung in Betracht ziehen, einen äusserlichen Faktor, der aber immerhin nebenbei mitzählt, sondern wir wollen mehr Wert darauf legen, dass sich in der Bevölkerung durch alle gebildeteren Schichten ein überaus lebhaftes, nicht blos residenzlerisch-serviles u. lokalpatriotisches Interesse an der Gründung des Grossherzoges einstellte. Während vor der Eröffnung der Ausstellung noch ein scharf ausgesprochenes Misstrauen zu konstatieren war, das wohl in dem Verhalten des einen oder anderen Mitgliedes und den auf dieses zu beziehenden journalistischen Zwischenfällen seinen Grund hatte, so machte sich schon am Eröffnungs-Tag selber, unmittelbar unter dem Eindrucke des Festspieles ein vollständiger Umschwung der Stimmung bemerkbar und von da ab hat das Interesse der Darmstädter, sowie aller gebildeten Volks-Kreise des Landes und der Umgebung, sich fortgesetzt gesteigert, sodass das eigentliche Fremden-Publikum internationaler Zusammensetzung, so zahlreich es auch vertreten war, nicht

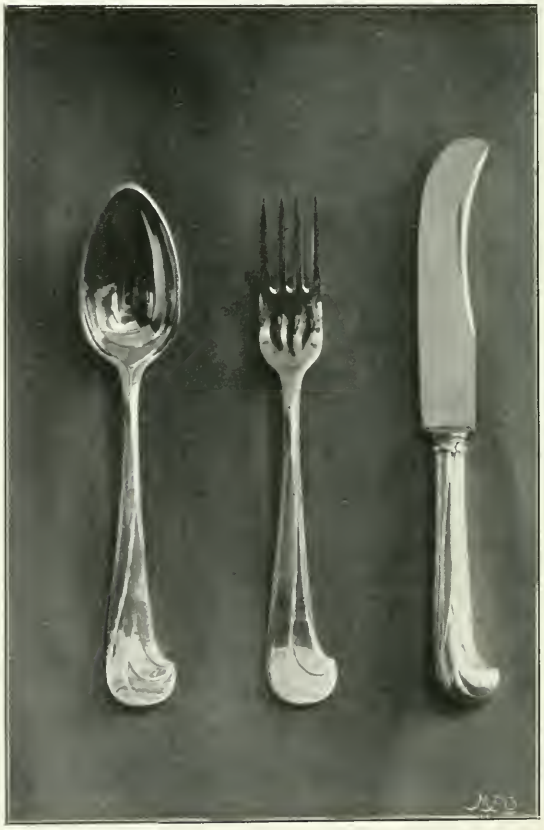
entfernt in dem Grade vorherrschte, wie man in sachverständigen Kreisen vorher allgemein erwartet hatte. Es gibt aber nicht nur eine positive Art, Interesse zu zeigen, es gibt auch eine *negative*, die aber, weil sie eben doch im Grunde eine starke Anteilnahme voraussetzen lässt, zu Gunsten der Sache in die Rechnung eingestellt werden darf: Klatsch, bissige Volkswitze, Parodien, Karikaturen etc. etc., alles das zeugt von Interesse, und daran fehlt es in Darmstadt wahrhaftig nicht. Um aber auf wichtigere Dinge zu kommen: man erwäge die ausgedehnte Beteiligung von Handwerk und Industrie, man erwäge, wie intensiv durch eine so vielseitige gemeinschaftliche Bethätigung sich die Beziehungen zwischen Kunst und Handwerk gestalten müssen! Ganz deutlich zeigte sich der Einfluss der Ausstellung aber auch in den *Toiletten* der Damen wie der jungen Herrenwelt. Man kannte seine Darmstädter, die sonst fast gesucht einfach gingen, schier gar nicht mehr, so sehr sprach sich plötzlich in ihrem ganzen Auftreten und in ihrer Kleidung das Bestreben nach persönlicher Geschmacks-Entfaltung aus. Insbesondere schien die jüngere Damenwelt wie bezaubert von den neuen Formen und entwickelte eine Kühnheit und eine instinktive Verständigkeit in der praktischen Anwendung der neuen dekorativen Prinzipien, die Hochachtung einflösst. Und »das hat mit seinem Liede der *Platanen-Hain* gethan«. Auch die Schaufenster-Ausstattung ist merklich eleganter geworden. Das liess sich schon nach der vor 3 Jahren stattgehabten kunstgewerblichen Ausstellung erkennen und hat sich jetzt, wie das ganze Stadtbild, noch mehr gehoben. Das sind doch alles Zeichen, die untrüglich darauf schliessen lassen, dass der Begründer der Kolonie sich nicht verrechnet hat, als er seine Künstler als wirkende und treibende Elemente mitten hineingestellt hat in das Leben; und wenn es sich bis jetzt auch naturgemäss nur um Ansätze handeln kann, so muss immerhin anerkannt werden, dass die *Ansätze da sind* und damit darf *das Prinzip als solches für bewährt gelten*, um so mehr, als infolge einer anfangs zu bemerkenden Ungeschicklichkeit und Hilflosigkeit auf gewissen Gebieten der Geschäftsführung das Publikum und wohl auch manches grosse kunstgewerbliche Haus etwas vor den Kopf gestossen worden sein dürfte. Es kamen Dinge vor, die ganz unnötig zu berechtigtem Widerspruch, zu Spöttereien, ja zu Entrüstung

HAUS CHRISTIANSEN. *Partie aus der Loggia an der Ostseite.*

PROF. H. CHRISTIANSEN. *Stock- und Schirm-Griffe.*

herausforderten. Und *trotzdem* ist der *gute, echte Kern der Gesamt-Idee* offensichtlich auch dem grossen Publikum verständlich geworden und übt seine gedeihliche, reformatorische Wirkung aus. Keine Frage: *hier besteht bereits eine Wechselwirkung innerlicher Art zwischen den gebildeten Volks-Kreisen und der Kunst,* eine Wechselwirkung, die eben in München bisher nicht zu finden war, und die der neuen, werdenden Kunst-Stadt eine ganz andere Physiognomie aufprägt als der Kunst-Metropole des soeben abgeschlossenen Kapitels der künstlerischen Zeit-Geschichte. Es scheint, dass man in *Stuttgart* den Wettbewerb mit Darmstadt in dieser Richtung aufnehmen will. Möchte man in *München* das gleiche thun, so wird das Schreck-Gespenst der Überflügelung von selbst verschwinden; möge man in Berlin, Dresden und allenthalben in deutschen Landen der That des Hessen-Fürsten Ernst Ludwig folgen: »Kunst-Städte« im *neuen* Sinne können wir wahrlich nie genug haben!

Zusammenfassenden Ausführungen des Herausgebers dieser Publikation bleibt es vorbehalten, im Einzelnen darzulegen, inwieweit die »Darmstädter Ausstellung« den *erzieherischen Aufgaben,* welche sie lösen sollte, voll entsprochen hat oder nicht und *was noch etwa zu geschehen hätte, um Darmstadt den Rang einer »Kunst-Stadt neuer Art« definitiv zu erringen und zu sichern.* Hier sei nur versucht, den Unterschied zwischen der Stellung, die München inne hatte und auch noch eine Weile inne haben wird, und der Wesenheit einer *Zentrale neuen Stiles* klar zu stellen. Ob diese neue Zentrale *Darmstadt* sein wird, ob München in einer kräftigen Reorganisation sich dazu aufraffen wird, ob die kolossale zentralisierende Gewalt der Reichshauptstadt auch in dieser Richtung alle anderen Richtungen durchkreuzen kann: wer möchte sich so viele prophetische Gabe zutrauen, das heute schon sagen zu wollen. Die Zeit wird es lehren; vielleicht schon bald. Wir müssen uns jetzt bescheiden mit der Feststellung, *dass in Darmstadt die verheissungsvollen Anfänge einer nach neuen, organischen Prinzipien vor sich gehenden Mittelpunkts-Bildung zu Tage getreten sind.* ISARIUS.



PROF. H. CHRISTIANSEN. *Besteck.*
Ausgeführt von L. Vietor, Silberwaren-Fabrik, Darmstadt.

PROF. H. CHRISTIANSEN. *Silberne Leuchter und Frucht-Schale.*
Ausgeführt von E. L. Vietor, Hof-Silberwaren-Fabrik, Darmstadt.

Kleine Bronzen der Darmstädter Ausstellung.

Es ist schon bei Gelegenheit der neuen Arbeiten Ludwig Habich's davon die Rede gewesen, dass und wie sich von der Pflege des kleinplastischen Bronze-Gusses her ein neues stilistisches Element in der Plastik überhaupt geltend zu machen scheint. Die Schöpfungen Bosselt's — namentlich seine jüngsten — geben nicht minder, ja vielleicht in mancher Hinsicht noch in gesteigertem Maasse Veranlassung, auf dieses erfreuliche Entwickelungs-Moment hinzuweisen. Und dass es sich hierbei nicht nur um eine spezifisch »Darmstädtische« Besonderheit handelt, sondern dass diese Richtung bei unseren hervorragenderen jungen Bildhauern durchgängig mehr oder weniger führend geworden ist, das beweisen auf der Darmstädter Ausstellung selbst die kleinen Bronzen zweier Münchener: *Hermann Hahn's* und *Hugo Kaufmann's,* die wir hier abbilden und denen sich noch einige ältere Arbeiten *Theodor v. Gosen's,* die wir im Hause Habich sehen und einzelne andere kleinplastische Werke und Versuche, die wir auf den letzten Ausstellungen in Berlin (Sezession), München und Dresden bemerkten, anschliessen. Es ist zunächst merkwürdig, dass die stilistischen Ansätze in der deutschen Klein-Plastik nach ganz anderer Richtung zeigen, als in der gleichzeitigen französischen. Schon ein *Jean Carlès* wäre bei uns undenkbar und auch die Neuesten, wie *Carabin, Vallgren* und *Fix Masseau,* finden bei uns keine Parallele und noch weniger haben wir Jemanden, den wir als einen Gleichstrebenden mit *Minne, Morren, Des Enfans* oder *Wolfers* ausgeben könnten. Hier scheinen die Deutschen wirklich einmal ihre eigenen Wege gehen zu wollen und wir möchten hoffen, dass sie dabei bleiben und nicht um der schnelleren Erlangung eines stilistischen Ansehens willen in eine Nachäffung der französisch-belgischen Art einlenken. Haben sie doch schon so schöne Ergebnisse in's Feld zu führen wie hier diese »Tänzerin« Hahn's und den »David« Kaufmann's, denen man gerne noch die »Europa« und ähnliche Bronzen *Wrba's* zugesellen möchte. Aber auch Leistungen wie *Stuck's* »Amazone«,

HUGO KAUFMANN—MÜNCHEN. »*David*«.

die wir ebenfalls hier finden, gehören in diese Richtung, und — um noch gewichtigere, grosszügigere Schöpfungen im weiteren Zusammenhange hinzuzufügen — *Gaul's* und *Tuaillon's* grosse Bronzen und endlich auch *Hildebrand's* Werk. Namentlich bei den jüngeren Münchenern merkt man Hildebrand's Einfluss, doch in erfreulicher Weise: ein Trachten nach Ruhe und Beseelung, nach einer gewissen Zartheit des psychischen Ausdruckes bei formaler Geschlossenheit, wie z. B. bei dem »David« Kaufmann's. Auch lässt sich an dieser *David*-Statuette noch eine gewisse Anlehnung an die Renaissance, etwa Cellini, bemerken, die bei der »Sirene« nicht oder nicht mehr zu finden ist. Diese Caprice ist dagegen noch etwas im Naturalistischen befangen und wird mehr durch die sorgfältige und schöne Behandlung des Körpers wertvoll als durch stilistische und psychische Elemente. Allein es lässt sich nicht übersehen, dass Kaufmann in einer stilistischen Entwickelung begriffen ist, die ihn bei seiner vorzüglichen technischen Begabung noch zu hervorragenden Ergebnissen führen kann. Doch ist Hahn wohl schon einen Schritt weiter gekommen mit seiner merkwürdigen Tänzerin, die in der Behandlung des gefältelten und doch die Biegsamkeit des Körpers betonenden Gewandes sowie in der Durchbildung des Haares und des psychischen Ausdruckes Aussergewöhnliches bedeutet. Eine Tänzerin, die nicht in orgiastischer, grinsender Verzücktheit oder »bacchantischer« Raserei erscheint, ist bei uns an sich schon eine Merkwürdigkeit: um so mehr fasziniert dieser Ausdruck von Trauer, Müdigkeit und fast qualvoller Schwärmerei, den Hahn seiner Figur auf das Antlitz gelegt hat: Eine unendliche Melancholie ist in diesen überschatteten Augen, eine fast resignierte Hingebung in der Geste des linken Armes, mit welchem das Mädchen sein Gewand in der Schluss-Pose emporhält; und die herbe Haltung der rechten Hand ist fast gequält. Der Ansatz des Gewandes um den feinen Hals ist von edelster Keuschheit. Überaus wirksam ist auch der Aufbau des Figürchens über der flachen, kreis-runden Platte, die uns die soeben ausgeführten Tänze im Gefühle zurückruft, und welche uns die auf zierlichsten Füsschen balancierte Gestalt noch durchwogt von den Fiebern rasender Wirbel-Tänze erscheinen lässt.

HUGO KAUFMANN—MÜNCHEN. »SIRENE«. KLEIN-BRONZE-AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.

HERM. HAHN—MÜNCHEN. »TÄNZERIN«. BRONZE-STATUETTE.

KLEIN-PLASTIK.

V. Rudolf Bosselt.

Bei allen beschreibenden und beurteilenden Artikeln, welche die deutsche Zeitungs-Presse über die hiesige Künstler-Kolonie veröffentlichte, war eine Erscheinung typisch. Die Haupt-Aufmerksamkeit war *den* Persönlichkeiten der »Sieben« geschenkt, welche sich hauptsächlichst mit der Wohnungs-Architektur befasst hatten; Behrens, Olbrich und P. Huber standen vor allem im Vordergrunde. *Rudolf Bosselt's feine Kunst* ward meistens nur als »vorhanden« kurz erwähnt. Dieser Umstand, der den Künstler angesichts des zu Tage tretenden Unverständnisses eines gewissen Teiles der Tages-Presse gar nicht besonders kränkte, ist im Grunde verständlich, wenn man bedenkt, dass der Schwerpunkt der ganzen Veranstaltung hauptsächlich in dem *architektonischen* Teile der Ausstellung ruhte, und dass eine Kunst-Gattung wie die Bosselt'sche mit diesem nur in einem mittelbaren Zusammenhange stand. Es kam noch hinzu, dass die Kollektion der künstlerischen Erzeugnisse Bosselt's ihren Standort nicht sehr an der Heer-Strasse des Ausstellungs-Gebietes hatte, sodass ihnen nur zu leicht *nicht* die gebührende Achtung gezollt werden konnte. An uns ist es jetzt, dieses Versäumnis der Organe der Öffentlichkeit nachzuholen, und wir thun dies mit um so grösserer Wärme, als die Schöpfungen Bosselt's als Kunst-Werke an und für sich betrachtet, sehr bedeutungsvoll sind für die Neu-Entwickelung eines wichtigen Kunstzweiges.

Bosselt ist Bildner, doch, im Gegensatz zu seinem Genossen Ludwig Habich, ist sein Gebiet das der Klein-Plastik; sein Material ist das Metall: Kupfer, Bronce oder noch edlere Stoffe, wie Silber und Gold. Er erzeugt Plaketten, Medaillen, Prunk-Gefässe aller Arten und Schmucksachen in den mannigfachsten Formen. Er bewegt sich also auf jenem eigenartigen Schaffens-Felde, das streng genommen weder zur sogenannten hohen Kunst noch zur eigentlichen Nutz-Kunst zu zählen ist, sondern wie eine Art neutraler Boden zwischen diesen beiden Gebieten liegt. Dass er gegebenen Falles erfolgreich den Boden der eigentlichen Plastik betreten, in voller Körperlichkeit und grösseren Dimensionen schaffen kann, beweisen die beiden Bronce-Figuren über dem Eingangs-Thore des Ernst-Ludwigs-Hauses und die in Holz geschnitzte Erker-Partie mit figürlichen Darstellungen des »kleinen Hauses Glückert«.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Erinnerungs-Medaille für die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901.*

Bosselt's künstlerischer Werdegang ist ein recht eigenartiger. Rein äusserlich betrachtet sowohl, wie in psychologischer Hinsicht ist er so interessant, das ein besonderes Eingehen auf ihn an dieser Stelle Pflicht ist.

Bosselt ist im Jahre 1871 zu Perleberg in der Mark Brandenburg geboren und zwar in denkbar einfachsten Verhältnissen. Wirtschaftliche Beschränkung in allem, was ihn umgab, war der Grundton seiner Jugend. In Berlin besuchte er eine Kommunal-Schule, und verliess dieselbe mit vierzehn Jahren. »Etwas werden und bald Geld verdienen«, so lautete der kategorische Imperativ, mit dem nun das Leben an ihn herantrat. Alle möglichen bürgerlichen Berufs-Arten wurden für ihn in Rechnung gezogen, doch schliesslich war sein Vater einsichtig genug, dem Jungen, der sich auf der Schule als guter Zeichner entpuppt hatte, und den ein unbestimmter Drang zu einer feinsinnigeren Thätigkeit trieb, nachzugeben und ihm zu versprechen, eine Lehrlings-Stelle in einer litho- oder xylograpischen Anstalt für ihn zu ermitteln. Ein Gesuch bei der Abteilung für Kupferstich in der Reichs-Druckerei wurde abschlägig beschieden; eine Bemühung in der Bronzewaren-Fabrik von Otto Schulz — Berlin hatte jedoch Erfolg, und in der Mitte des Jahres 1885 trat Bosselt in die genannte Anstalt ein, um sich als Ziseleur auszubilden. — Unter einem Ziseleur eines solchen Etablissements ist nicht ein Künstler zu verstehen, der auf Metall-Gegenständen Flächen-Muster zu erzeugen hat, sondern ein Arbeiter, der *weniger* mit schöpferischen Eigenschaften als mit Geschick und Intelligenz begabt, an die einzelnen Objekte nach ihrer Fertigstellung im Gusse die letzte vollendende Hand anzulegen hat. Lebendige Auffassung, ein gewisses Verständnis für die Intentionen des Künstlers, der das Werk geformt, und eine flotte, gefügige Hand sind hier, wie gesagt, Haupt-Erfordernis. Hunderte von Bunzen, verschiedenartige Feilen, Raspelchen und Hämmer etc. sind sein Handwerkszeug. — In kurzer Zeit erwarb sich Bosselt in diesem Fache ein bemerkenswertes Können und bald galt er, so jung er war, als einer der Geschicktesten in der grossen Werkstätte. Doch, als die Vielseitigkeit dieses Geschäftes erschöpft war, verlangte sein Geist nach mehr. Es drängte ihn, selbstschöpferisch zu sein, und da sich hierzu in dem Schulz'schen Etablissement keine Gelegenheit bot, dachte er an andere Stellungen. Doch *seine* Bemühungen und die seines Vaters, der nun

RUDOLF BOSSELT. SPORT-MEDAILLE FÜR DEN ESSENER TURN- UND FECHT-KLUB.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Schreibzeug in Bronze.*

für seinen Jungen eine eigenartige Hochachtung hegte, waren fruchtlos, und es blieb ihm nichts anderes übrig, als auszuharren, besonders, da sein Prinzipal, der auf ihn aufmerksam geworden war, ihm die Möglichkeit verschaffte, in der Kunstgewerbe-Schule zu Berlin den Abendunterricht zu geniessen. Nach 6jähriger Thätigkeit bei Schulz erhielt Bosselt durch dessen Bemühungen ein Staats-Stipendium, welches, so bescheiden es auch war, ihm doch ein grosses Kapital dünkte. Mit diesem und einigen selbsterarbeiteten Thalern ausgestattet zog er im Jahre 1891 nach Frankfurt, wohin ihn der Ruf des bedeutenden Bildhauers Professor Wiedemann, der dorten an der Kunstgewerbe-Schule als Lehrer der Klein-Plastik thätig war, lockte. Dieser verliess leider schon nach *einem* Jahre diese Stätte seines Wirkens, um einer Aufforderung nach Berlin zu folgen, wo er bekanntlich noch thätig ist. Wiedemanns Nachfolger wurde der Wiener Künstler Kowarzik, der den Vorzug hatte, neben grossem künstlerischen Können und Wissen auch ein pädagogisches Talent ersten Grades zu besitzen. Es kam nun dem jungen Bosselt zu Gute, dass er auf dem Gebiete der Klein-Plastik eigentlich der einzige Schüler auf der Anstalt war, und dass sich daher sein Lehrer ihm fast vollständig widmen konnte. Diesem verdankt Bosselt, wie er mit Wärme zugesteht, in künstlerischer und technischer Beziehung sehr viel. Auf eine Anregung Kowarziks hin trieb er nun auch Anatomie am Städel'schen Institute, was ihm auf die Empfehlung seiner Anstalt hin ermöglicht wurde.

In diese rege Zeit fällt nun seine erste, *eigene* künstlerische Bethätigung. Seine Individualität regte sich und infolgedessen das geheime Verlangen, sich von dem Einflusse seines Lehrers loszuringen und eigene Wege zu wandeln. Während eines Ferien-Aufenthaltes in Berlin entstand seine erste Porträt-Plakette »Meine Mutter«, welche ihm die warme Anerkennung seines Lehrers eintrug. Sie weist schon recht deutlich die Haupt-Vorzüge der Bosselt'schen Plaketten auf; vor allem jene Straffheit in der Be-

handlung und jenes sichere Fernhalten des Kleinlichen, Minutiösen in der Darstellung, zugleich das Streben, neben wirklicher Natur-Treue gewisse Zufälligkeiten dem »Stil« des Ganzen zu opfern. Mit dieser Arbeit eröffnete sich ihm selbst zuerst eine höhere Perspektive. Wenn er vorher noch immer daran gedacht hatte, nach Vollendung seines Studiums wieder in einem Etablissement wie dem Schulze'schen, wenn auch in leitender Stellung, thätig zu sein, so erfasste er jetzt energisch den Gedanken, als selbständiger, ungebundener Künstler sein Glück zu versuchen. In diesem Plane bestärkt wurde er durch die günstige Beurteilung, die ihm eine kleine Ausstellung im Jahre 1896 in München, in der er mehrere seiner besten Schüler-Arbeiten sowie mehrere vollständig selbständige Schöpfungen zeigte, eintrug.

Wie viel ihm zur wirklichen Künstlerschaft jedoch noch fehlte, erkannte er selbst, mit einer guten Dosis Selbst-Kritik begabt, sehr scharf und zugleich, dass einige Semester akademischen Studiums wohl am geeignetsten seien, die noch fehlenden Lücken seiner Künstlerschaft auszumerzen. Die »académie Julian« in Paris, die den wohlbegründeten Ruf hat, eine gute Pflege-Stätte der plastischen Kunst zu sein, ward ihm empfohlen. Zugleich war es die Bedeutung der französischen Bildhauer-Kunst im allgemeinen, die in ihm den Wunsch erregte, ihr näher zu treten. Und bald stand sein Entschluss fest: »Nach Paris, so schnell wie möglich«. Aber ach, eine grosse, grosse Frage war zur Ermöglichung dieses lockenden Planes zu überwinden, die pekuniäre. Er entschloss sich, da er voll zäher Energie diesen Wunsch aufzugeben keineswegs geneigt war, koste was es wolle, sich das Geld zu leihen, da er weder von zu Hause noch vom Staate einen Zuschuss zu erwarten hatte. Doch einem jungen Künstler, der weiter noch nichts besitzt als »eine Zukunft«, strecken sich bekanntermeise nicht allzu lebhaft darlehenbereite Hände entgegen, und wer weiss, vielleicht wäre ihm sein Plan nie gelungen, wenn ihm nicht in der Person eines wackeren Menschen, des Kaufmanns Franz Ziegler, ein Helfer erstanden wäre. Diesen, der nicht viel älter als Bosselt war, und der damals soeben eine deutsche Agentur in Paris gegründet, hatte er in Frankfurt kennen und schätzen gelernt. Es bedurfte nur des leisesten Appels des Künstlers an Ziegler, um diesen zur bereitwilligsten, weitgehendsten Hilfe zu veranlassen. Er stellte ihm Geld und Wohnung, sowie seine ganzen Er-

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Schmuck-Schale in Bronze.*

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Bronze-Relief »Farzen«.*

fahrungen über Leben und Leute in Paris zur Verfügung. — Bosselt war glücklich und im Juli des Jahres 1897 dampfte er von Frankfurt nach Paris und belegte an der académie Julian vor allem das Kolleg für Akt-Studium unter *Professeur Puech.*

Der Republikanismus in Frankreich zeigt sich allüberall; selbst die Verfassung der *académie Julian* ist auf ihn gegründet. Die Überzeugung, dass der Leitende erst die *sekundäre,* die zu Leitenden stets dagegen die *primäre* Erscheinung in einer Gruppe, sie sei von welcher Art sie wolle, seien, bringt jene grosse Achtung hervor, die der Einzelne, und sei es auch der Oberste, stets vor dem Willen der Allgemeinheit besitzt; und diese Achtung ist es, welche der Körperschaft der akademischen Schüler jene grosse Bewegnngs-Freiheit sichert. An der académie Julian regiert der Schüler, nur der Schüler. Der Lehrer tritt nicht als Vorgesetzter, sondern als älterer, erfahrener Mann und Freund an ihn heran. — Das Leben und Treiben im Akt-Saal dieser Schule zeigt deutlich diesen französischen Zug. Die Schüler, stark mit ausländischen Elementen, hauptsächlich Deutschen, Schweizern, Russen und Amerikanern durchsetzt, wählen sich einen Obmann. Meistens fällt die Wahl auf den Ältesten der Gruppe, doch sind auch andere Qualitäten, ganz besonders Sprach-Kenntnisse, für dieses Ehren-Amt ausschlaggebend. Dieser Obmann stellt die Initiative der Schülerschaft dar. Er schlägt vor, die Gesamtheit entscheidet, schnell, glatt und friedlich durch Aufheben der Hände; so wählt man die Modelle, die sich am Montag Morgen auf den Treppen drängen; so bestimmt man, ob Mann oder Weib für eine ganze Woche studiert werden soll, und so entscheidet man sogar über die Stellung, die das Modell auf dem kleinen drehbaren Podium in der Mitte der Schüler einnehmen soll. In alle diese Angelegenheiten mischt sich niemals der Lehrer. Er kann es auch gar nicht, denn nur einen Tag in der Woche und zwar am Sonnabend betritt er den Saal, um das zu korrigieren, was in 5 Tagen geschafft wurde. Dass sich bei solcher Beschaffenheit des Lehrens und Lernens die Individualität

RUDOLF BOSSELT. PREIS-PLAKETTE FÜR DIE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-KOLONIE IN DARMSTADT.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Elektr. Lampe (Vorder-Ansicht).*

kräftiger Naturen weiter festigt, schwächere wirklich beginnen, sich zu einer solchen zu entfalten, liegt auf der Hand; wer sich gar nicht auf eigenen Füssen halten kann, wird abgestossen. Dort gibt's kein »Grosspäppeln«.

Bosselt modellierte in dieser Art ein Jahr lang. Ab und zu griff er auch zum Zeichen-Stifte, um die menschliche Form im Bilde festzuhalten. Während der Vormittag in der Akademie zugebracht wurde, widmete er den anderen Teil des Tages privaten Arbeiten. Einige ausgezeichnete Porträt-Plaketten entstanden; vor allem die seines Freundes Ziegler und dessen Braut, welche in der »Deutschen Kunst und Dekoration« seiner Zeit bereits publiziert worden sind. Die Ausstellung des Salons 1897 brachte ihm die erste öffentliche Ehrung, wenn auch eine bescheidene. Er hatte eigentlich, wie er lächelnd zugesteht, nur aus *dem* Grunde Arbeiten von sich dem Ausstellungs-Komitee eingesandt, um im Falle einer Aufnahme derselben für die Dauer der Veranstaltung freien Eintritt zu erhalten, der bei ausstellenden Künstlern selbstverständlich ist; und nun glückte es ihm, nicht nur die Aufnahme sofort zugebilligt, sondern zum Schlusse der Ausstellung eine »mention honorable« zu erhalten. — In die letzte Zeit seines Pariser Aufenthaltes fiel auch das Preis-Ausschreiben des preussischen Staates zur Erlangung einer Taufmedaille. Den Entwurf hierzu fertigte er grösstenteils noch auf französischem Boden. Seine Arbeit erhielt, wie bekannt, als weitaus bestes Stück den ersten Preis von 2000 Mk. Doch von höherer Bedeutung als dieser von ihm selbstverständlich lebhaft begrüsste pekuniäre Erfolg war der mit dem Preise verbundene ideelle. Mit einem Schlage wurde er als bedeutende deutsche Kraft, an deren Zukunft man hohe Erwartungen knüpfen durfte, den weitesten Kreisen bekannt. Als diese Entscheidung fiel, es war im Mai 1899, befand Bosselt sich bereits wieder auf deutschem Boden und zwar wiederum in Frankfurt a. M., wo er mit der dortigen Filiale der Bronzewaren-Fabrik Riedinger in engere Verbindung trat, eine Verbindung, die ihm ein wirtschaftliches Rückgrat verschaffte, ohne ihn künstlerisch zu knebeln. Nun folgte auf *einen* Erfolg der andere.

Als man bei der Gründung der Darmstädter Künstler-Kolonie darauf bedacht war, in der zu berufenden Künstlerschaft auch einen namhaften Vertreter deutscher Medaillen-Kunst und Klein-Plastik zu besitzen, verfiel man sofort auf die Persönlichkeit Bosselt's. Im Juli 1899 siedelte er nach Darmstadt über, wo er nun eine reichhaltige Thätigkeit entwickelte, die durch die zahlreichen Abbildungen des vorliegenden Werkes nach Möglichkeit illustriert wird.

* * *

Was die eigenartige Gestalt unserer heutigen Plakette anbelangt, so stellt sie sich eigentlich als eine erweiterte Form der Medaille dar, die wiederum ihren Ursprung von der Geldmünze herleitet. Medaille und Plakette, beide dienen sie einem ethischen Zwecke: der Erinnerung. Sie sind gewissermaassen, etwas profan ausgedrückt, Taschen und Zimmer-Denkmäler zur Erinnerung an öffentliche und private Ereignisse, zur Erinnerung an liebe Personen. — Des Plaketteurs künstlerische Mittel sind ungemein eng begrenzt. Der winzige Raum nur zwischen der höchsten Erhebung des Reliefs und zwischen dem eigentlichen Grunde der Mettall-Fläche, der in den seltensten Fällen die Höhe von 1—3 mm überschreitet, steht seinen Formen zur Verfügung; in diesen muss er Dimensionen, die in Wirklichkeit beträchtlich sind, hineinschränken. Er wird daher in seinen Darstellungen vorzüglich die Objekte *derart* arrangieren müssen, dass sie in dieser körperlichen Zusammendrängung am wenigsten von ihrem Karakteristikum einbüssen. Deswegen wird er, wenn er Gestalten in der Bewegung zeigen will, in fast allen Fällen die seitliche Darstellung wählen müssen; deshalb wird er, wenn ihn nicht ganz besondere Gründe zu anderem zwingen, das menschliche Gesicht stets im Profil zeigen, und dies ganz besonders beim Porträt. Sind doch die Flächen-Unterschiede des menschlichen Gesichts, von vorn betrachtet, so bedeutend und für dessen Ausdruck so ungemein karakteristisch, das Zusammenziehen all dieser beträchtlichen Dimensionen dagegen bei einem Enface-Porträt in Relief unbedingt geboten, dass den Künstler, der hier Aehnlichkeit anstrebt, die Mittel seiner Kunst im Stiche lassen. Wir begegnen daher Enface-Porträts

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Elektr. Lampe (Seiten-Ansicht).*

auf Plaketten und Medaillen so überaus selten. Doch gerade Bosselt hat versucht, hier das fast Unerreichbare zu erreichen. Im ersten Bande der »Deutschen Kunst u. Dekoration« 1900, Seite 143 und 145, sehen wir zwei derartige Stücke; und obgleich nun die Reproduktion noch bedeutend günstiger wirkt als das metallene Original, können wir nicht umhin, uns bei diesen beiden Gesichtern an dem überaus breiten, fladenartigen Eindrucke, den sie machen, zu stossen. Es sind erfreuliche Zeugnisse für das Streben des jungen Künstlers, bis zu den äussersten Grenzen seiner Kunst vorzudringen. Der Gereiftere steht um eine Erfahrung, aber wohl gemerkt, um eine *selbst gemachte* Erfahrung reicher, von diesem Streben ab und beschränkt sich auf das Einfachere, um desto höher zu steigen. Ich weise auf die Porträt-Plaketten u. Medaillen *vorliegender* Publikation hin. —

Bei allen plastischen Schöpfungen in Plaketten- und Medaillen-Form, mit Darstellungen figürlicher Art, ist die *Komposition der einzelnen Objekte in den eng umgrenzten Raum wohl das wichtigste Moment.* Die beste Darstellung im Einzelnen, die höchste Kunst in der Einzel-Form scheitert, wenn zwischen Umgrenzung und der Bild-Einteilung nicht *Harmonie* herrscht, wenn nicht diese Umgrenzung als selbstverständlicher, wohlthuender Abschluss des eigentlichen Bildes empfunden wird. Der Rand muss

gewissermaassen aus dem Bilde herauswachsen, und umgekehrt, das Bild aus dem Rande. Vorzügliche Leistungen in dieser Beziehung sind die Erinnerungs-Medaille, sowie die Preis-Plakette der Darmstädter Künstler-Kolonie 1901. Weniger glücklich nach jener Richtung sind die beiden Reliefs der Parzen, hauptsächlich das rechte. — Augenblicklich ist Bosselt daran, zu jenen guten Leistungen auf dem Gebiete der Medaille noch weitere hinzuzufügen: er arbeitet im Auftrage des Grossherzogs an zwei Verdienst-Medaillen für den Hessischen Staat, eine für Kunst und Wissenschaft, eine für Handel und Industrie.

Eine grosse Anziehung übt auf den Künstler auch das Metall-Gefäss, das eigentliche Prunk-Gefäss aus, das ihm auch besser liegt, wie jene kleinen mit figürlichen Zuthaten geschmückten Gegenstände, von denen wir zwei, die »Schmuck-Schale« und das »Schreibzeug« reproduzieren. Es fällt nicht schwer, hier einen gewissen Einfluss Ludwig Habich's, seines Freundes und Kollegen, nachzuweisen. Seine Gefässe sind zum Teil köstliche Stücke, grösstenteils ernst und geschlossen in der Form, vorzüglich in der Entwickelung und mit hervorragend gut stilisierten Ornamenten geschmückt. Hier triumphiert er ganz besonders durch das seltene Verständnis, welches er dem Stoffe, dem Metalle entgegenbringt. Der harten Zucht seiner Lehrzeit verdankt er diese Einsicht und diesen Schatz an Erfahrung, um den ihn, ach, wie viele aufrichtig beneiden können. Alle hier abgebildeten Gefässe, kein einziges ausgenommen, sind von ihm selbst modelliert. Besonderer Beachtung wert sind die beiden »Blumen-Vasen«, deren pittoreske Form für Metall geschaffen sind wie keine andere. Unterstützt wird die gute Wirkung dieser Gegenstände durch die vorzügliche Patinierung der Metalle, die der Firma Ernst Stelzer in Frankfurt a. M. zu verdanken ist. Die »elektrische Lampe« zeichnet sich mehr durch *technische* Ingeniösität aus als durch formelle. Der eigentliche Leucht-

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT: *Bronze-Gefässe.* Patinierung von ERNST STELZER—FRANKFURT A. M.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT.

PRUNK-GEFÄSS IN BRONZE.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT.

PRUNK-GEFÄSSE IN BRONZE.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. PRUNK-SCHALE IN BRONZE.

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Porträt-Plakette.*

ein Stück, das in seiner *Straffheit* zu sehr an ein strenges architektonisches Gebilde erinnert; ihm fehlt jene Zierlichkeit, jene Grazie, die einem glänzenden Gebilde aus kostbarem Metall, das einen schönen Frauenleib zieren soll, nicht mangeln darf. Doch sind solche Fälle nur Ausnahmen. Fast immer trifft er mit Sicherheit den richtigen Ton, der jedem Stücke gebührt.

Was veranlasst uns nun eigentlich, der Kunst Bosselt's eine richtunggebende Bedeutung beizumessen, was bringt ihn in die Reihe derer, die wir als Pioniere einer neuen Stil-Entwickelung anerkennen? — Diese Einschätzung fusst nicht in erster Linie auf der Ausschaltung des historischen Elements, sondern auf dem Werte dessen, was hier über dieses blosse »Nein« hinaus aufgebaut ist. Und diesen Wert erkennen wir klar bei eingehender Betrachtung. *Diese Kunst hat ein Ziel;* ein fernes Ziel zwar und ein noch nicht völlig geklärtes. Es verstandesmässig festzulegen, ist unmöglich; der Rhythmus dieser Formen spricht deutlich genug

Körper an ihr ist ein schmaler kreisrunder Ring aus Glas, der im Falle des Gebrauches in seiner ganzen Ausdehnung aufstrahlt. An der Figur stört vor allem der etwas steinerne Ausdruck ihrer Gesichtszüge; nicht weniger die steife Bekleidung, die alle Glieder umpanzert und deren Ober-Teil unwillkürlich an ein Korsett erinnert. — Der Schmucksachen, die in den letzten anderthalb Jahren Bosselt's Hand entsprangen, gibt es eine Unzahl. Wir sehen Kämme in Gold, Silber und Elfenbein, Gürtel-Schnallen aller Arten und Hals-Schmuck wie Diamanten-Kolliers, Ketten, Broschen, Nadeln usw. — Es ist hocherfreulich, dass Bosselt dieses Gebiet, auf dem seit Jahren so unendlich viel *gepfuscht* wird, sich ganz zu eigen gemacht hat. Er *lehrt* hier wohl am nachdrücklichsten. Hier und da begegnet uns zwar

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Porträt-Medaille.*

RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Blumen-Vase in Bronze.*

von ihm. Und darum ist diese Kunst ein Faktor für die Weiter-Entwickelung der Kunst im ganzen, weil sie nur dies Ziel kennt und ihm folgt. Tändeln und Faseln, Koketterie und Kaprize sind ihr ebenso fremd, wie der Gedanke an Dritte, wie ein Schielen auf das Publikum und dessen »Geschmack«. Diese Schöpfungen stammen aus dem Grunde einer Seele; sie sind stille, unbelauschte Zwiegespräche des Künstlers mit einer höheren Macht, denen der Gegenstand nur Schreibtafel ist. Tändelnde Geister in unserer sogenannten Künstlerschaft haben wir eine Menge. Sie werden unsere Kunst auf ihrem neuen Wege keinen Schritt vorwärts bringen. Was wir brauchen, sind ernste Ringer im Kleinen wie im Grossen; Ringer, nicht um die billigen Blumen der Stunde, sondern um jenes grosse, eherne Ziel über uns. FELIX COMMICHAU.

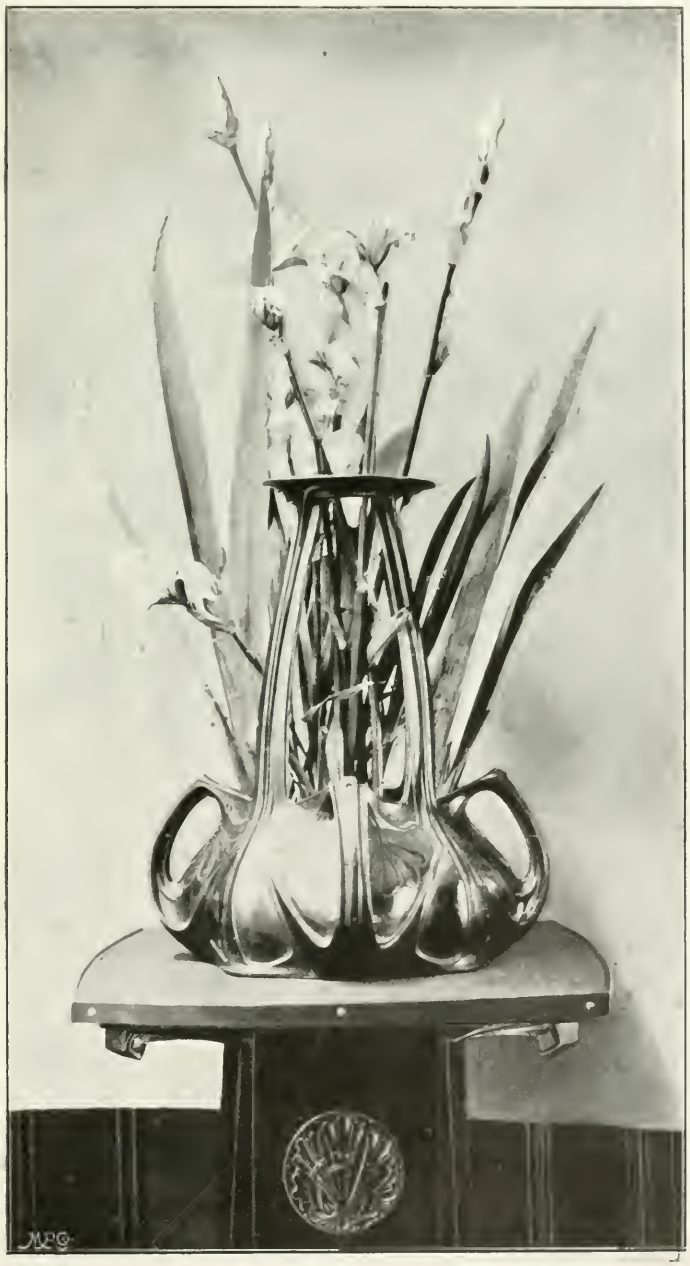
Ideen zu einer festlichen Schau-Bühne.

Man hat im Zusammenhange mit den Bestrebungen der Künstler-Kolonie sehr viel von gewissen Ideen und Plänen gesprochen, welche, ausgehend von Darmstadt, auf die Schöpfung einer festlichen Schau-Bühne neuer Art und ausgesprochen *kultlicher* Wesenheit hinzielten. Insoweit diese Erörterungen sich an die Ausstellung von 1901 anknüpften, waren sie freilich sehr irrtümlich und sehr verfrüht. Nur jene über die Maassen leichtfertige, unstäte und freche Göttin, die unsere Väter als »Frau Fama« kannten und als die Mutter der Gerüchte so seltsam abgebildet haben, konnte aus dem Umstande, dass zur Ergötzung der Ausstellungs-Besucher auch ein kleines Sommer-Theater eingerichtet wurde, die vorschnelle Folgerung ziehen und verbreiten, dass dieses Bretter-Haus die Stätte ernster Bemühungen um unerhörte Dinge sein würde. Wenn vielleicht auch vorübergehend daran gedacht wurde, wenigstens in engster Begrenzung einmal anzudeuten, in welcher Richtung die neuen Ideen sich bewegen, so ist doch niemals versucht worden, diese zum Anhängsel einer Ausstellung zu erniedrigen, und die beteiligten Künstler waren wohl sehr erstaunt, wenn trotzdem die deutsche Litteratur und Presse nicht zur Ruhe kam über diese »Absichten«, welche ihr offenbar ganz besonders unheimlich erschienen. Um so mehr dürfte hier der Ort sein, die Prinzipien darzulegen, wenn auch nur in aller Kürze und chronistischer Sachlichkeit.

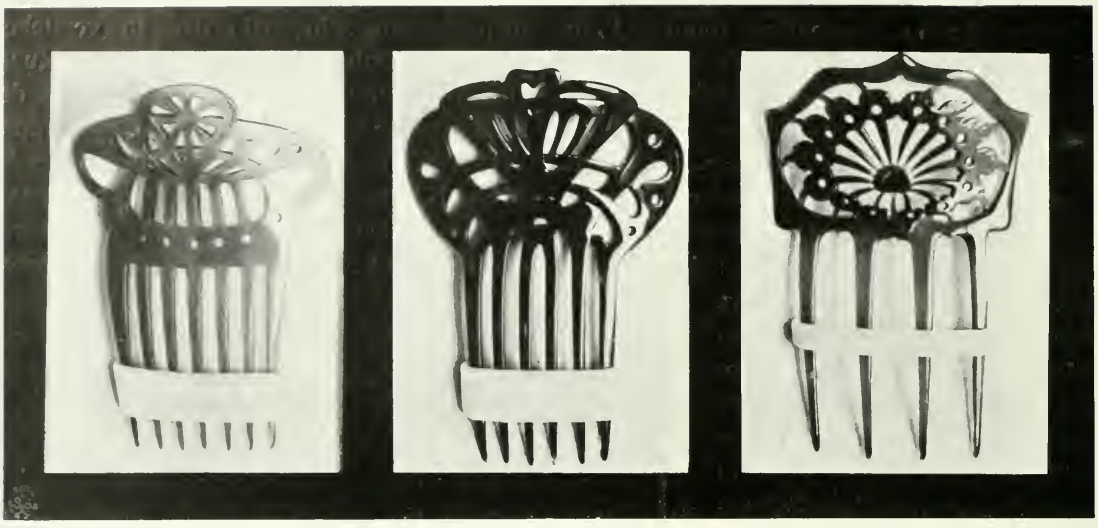
Das Erste, was über diese Bestrebungen von Darmstadt aus in weiteren Kreisen bekannt wurde, waren die Aufsätze von Georg Fuchs, welche schon vor dem Zusammentreten der Künstler-Kolonie in der »Wiener Rundschau« vom 15. Mai, 1. und 15. September 1899 erschienen, und die später ihre

Ergänzung fanden in den Essays »Gedanken über die tragische Kunst« (Frankfurter Zeitung vom 14. September 1900), »Vom Stil der Schau-Bühne« (»Lotse«, 22. Dezember 1900) und »Zur künstlerischen Neugestaltung der Schau-Bühne« (»Deutsche Kunst und Dekoration«, Januar-Heft 1901 S. 200 ff.), welcher vielfach abgedruckt wurde.

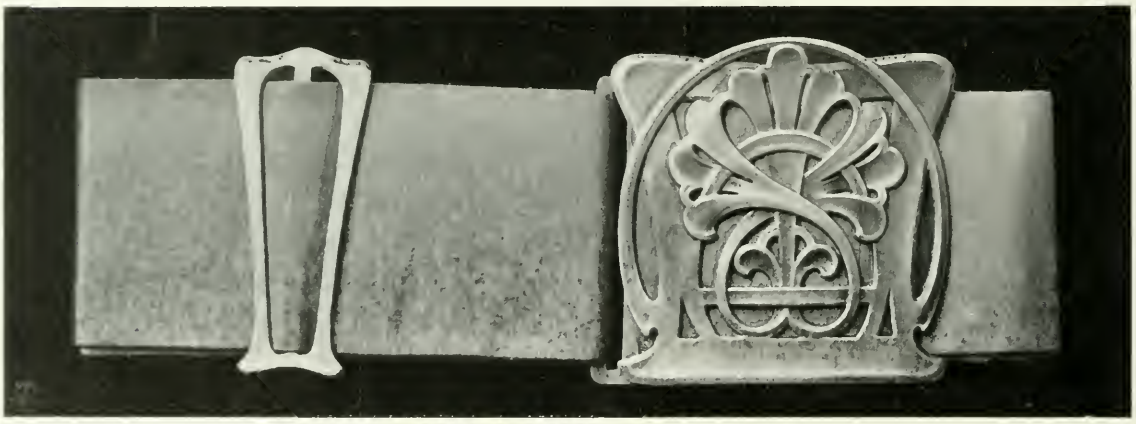
Folgen wir zunächst in grossen Zügen dem in diesen Ausführungen niedergelegten Gedankengange! Die Tendenz, welche die richtunggebenden Geister der Gegenwart beherrscht, ist die: der Kunst ihre gebietende Stellung *im Leben* zurückzugewinnen, sie von ihrem litterarisch-theoretischen Schein-Tode zu erlösen und sie als gebietende, rhythmisch gestaltende Kraft unmittelbar auf das Leben einwirken zu lassen. In der Bau-Kunst, in den bildenden und schmückenden Künsten ist in jüngsten Tagen ein Umschwung eingetreten. Es mehren sich die Zeichen, dass das Reich der *Schönheit* wieder nahe herbeigekommen sei. Einige, und nicht gar so wenige, sind schon unter uns, welche die Kunst wieder so ritterlich und vornehm zu nehmen wissen, wie dermaleinst die Grossen und Erlauchten zu Zeiten der edelsten Blüte: die Kunst als ein *sinnliches* Glück, als das schöne, ewige Wahrzeichen ihres schönen, doch — ach — allzu flüchtigen, tief ausgekosteten Lebens! — *Die Kunst und somit auch die Kunst der Schau-Bühne hat eine Stätte in unserem sinnlichen Leben, und die soll ihr wiedergegeben werden.* Aus dieser Erkenntnis kommen wir zur *Überwindung der bisher geltenden lehrhaften (litterarischen) Auffassung* unserer Kunst und ebenso der *stofflichen,* die eben jetzt mit dem »Naturalismus« zu Grabe getragen wurde. Es wird an der Befreiung der bildenden Künste eher zu ermessen sein, wie das zu verstehen sei. Wir haben in der bildenden Kunst uns abgewendet von der Darstellung der Historien und der niedlichen Erzählungen. Wir haben ferner gebrochen mit der freudelosen Kennerschaft und haben begonnen, unsere Hallen und Gemächer mit Werken der Bildnerei zu *schmücken.* Jetzt erblicken

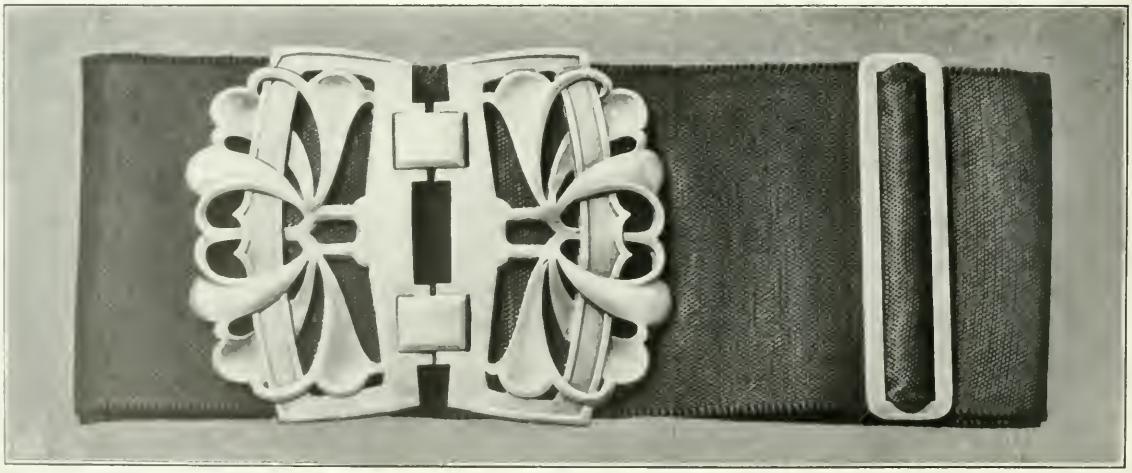


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Blumen-Vase in Bronze.*

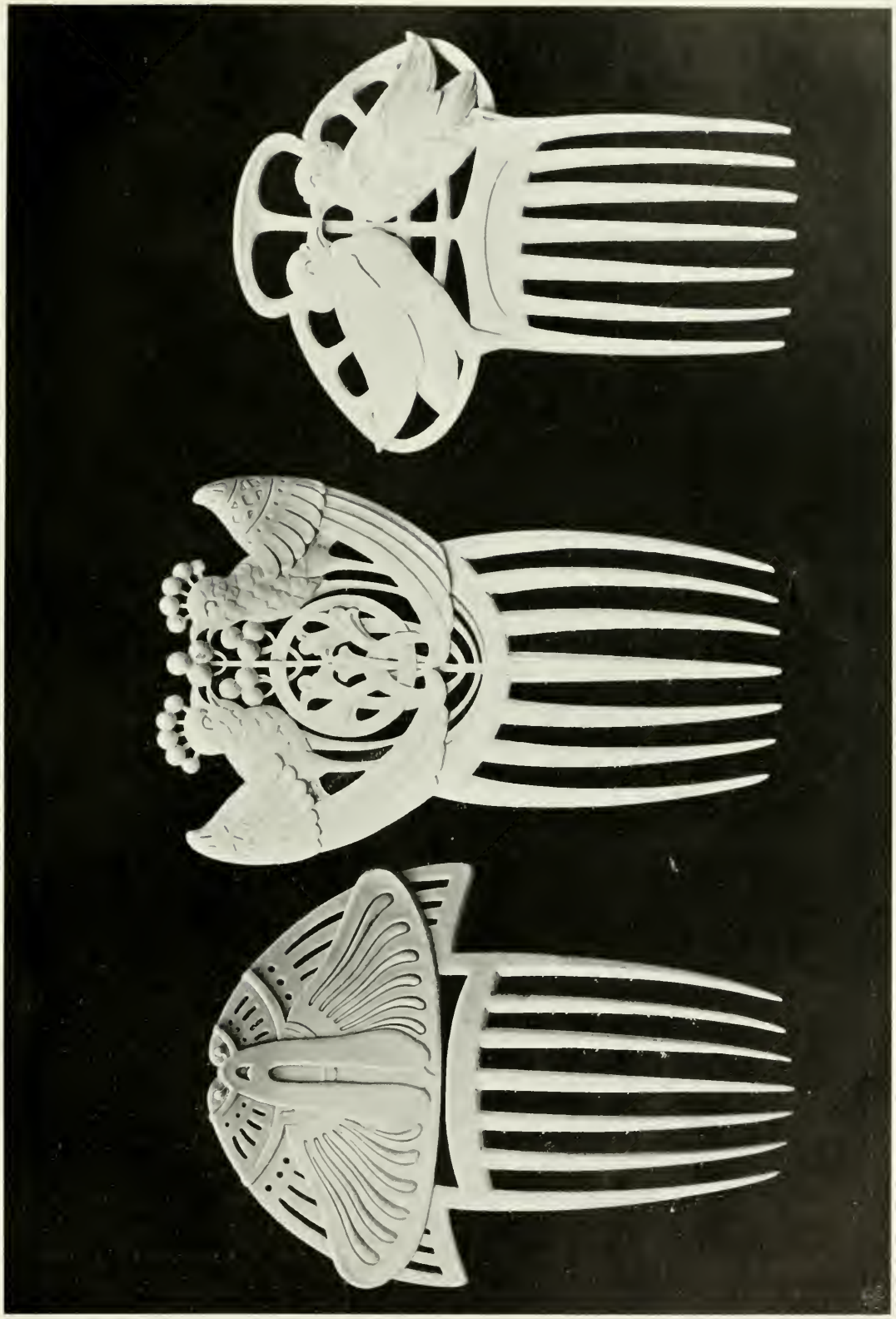


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Kämme in Schildpatt.*

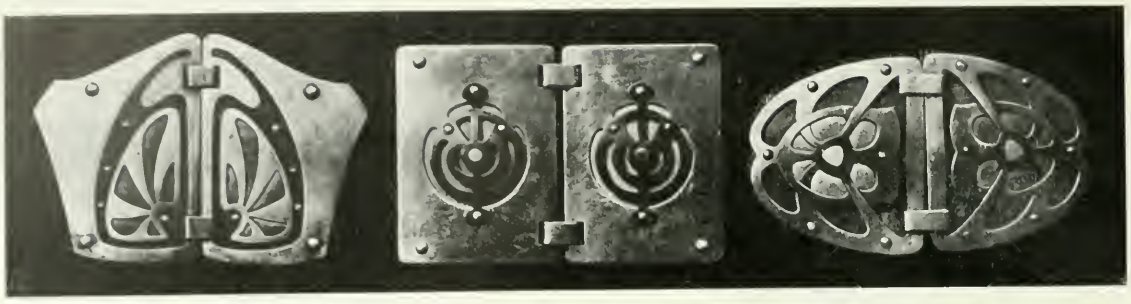


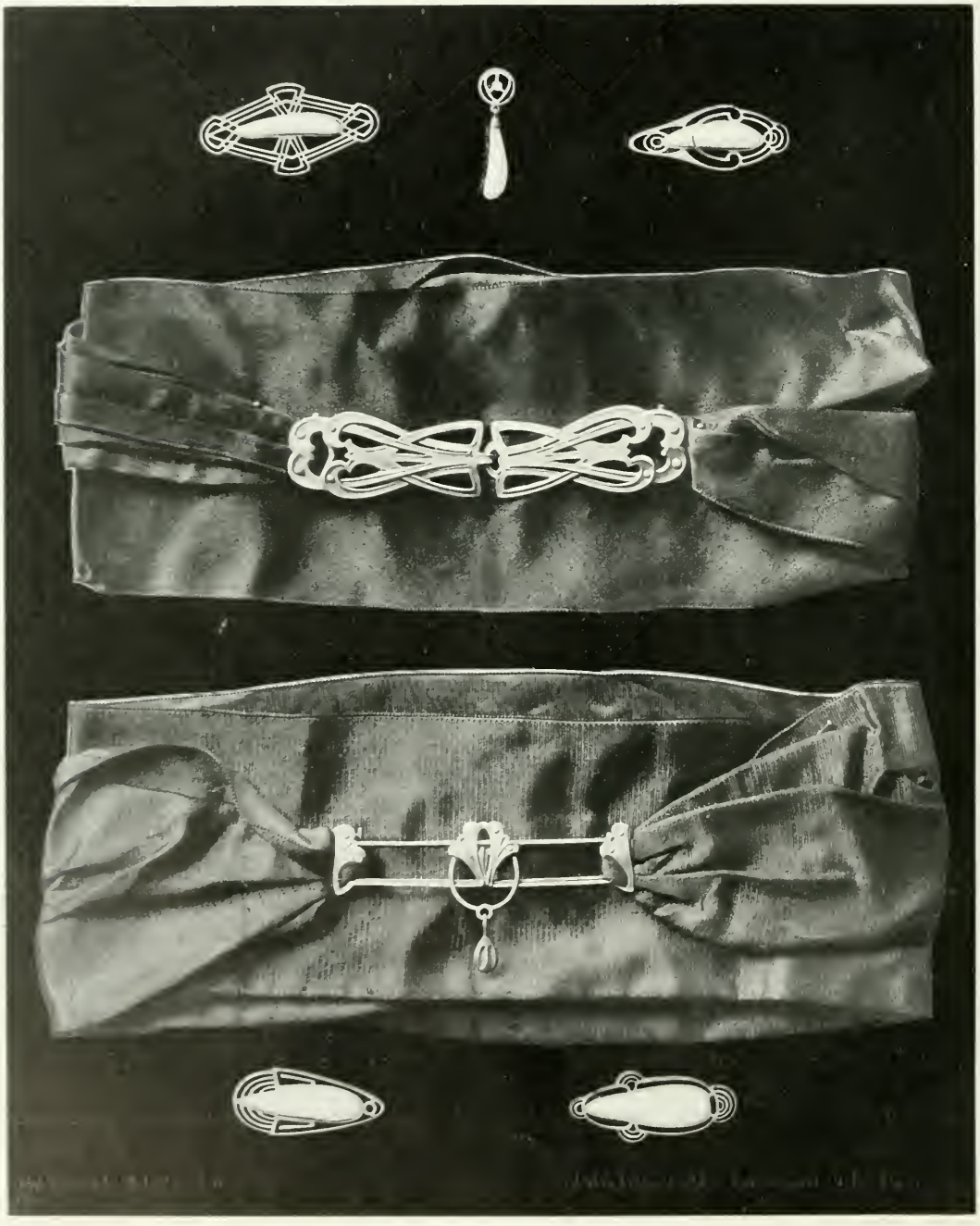


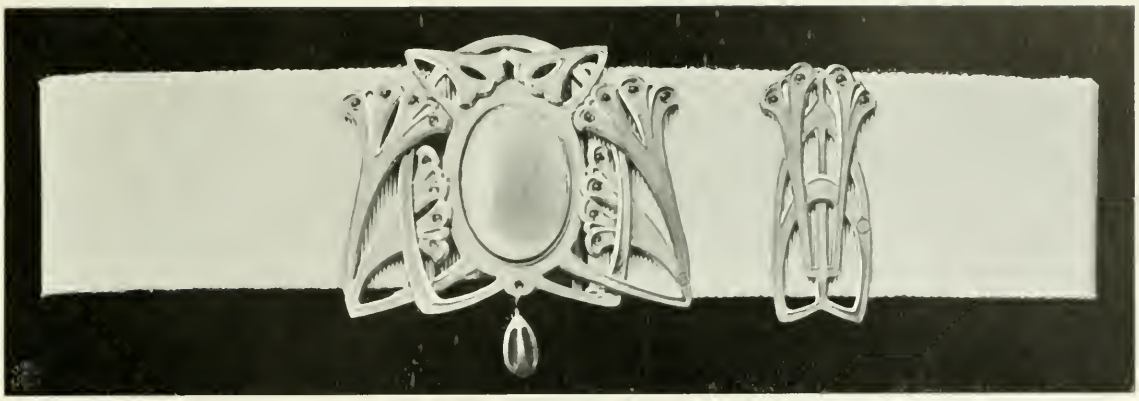
RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Gürtel-Schnallen in Silber.*



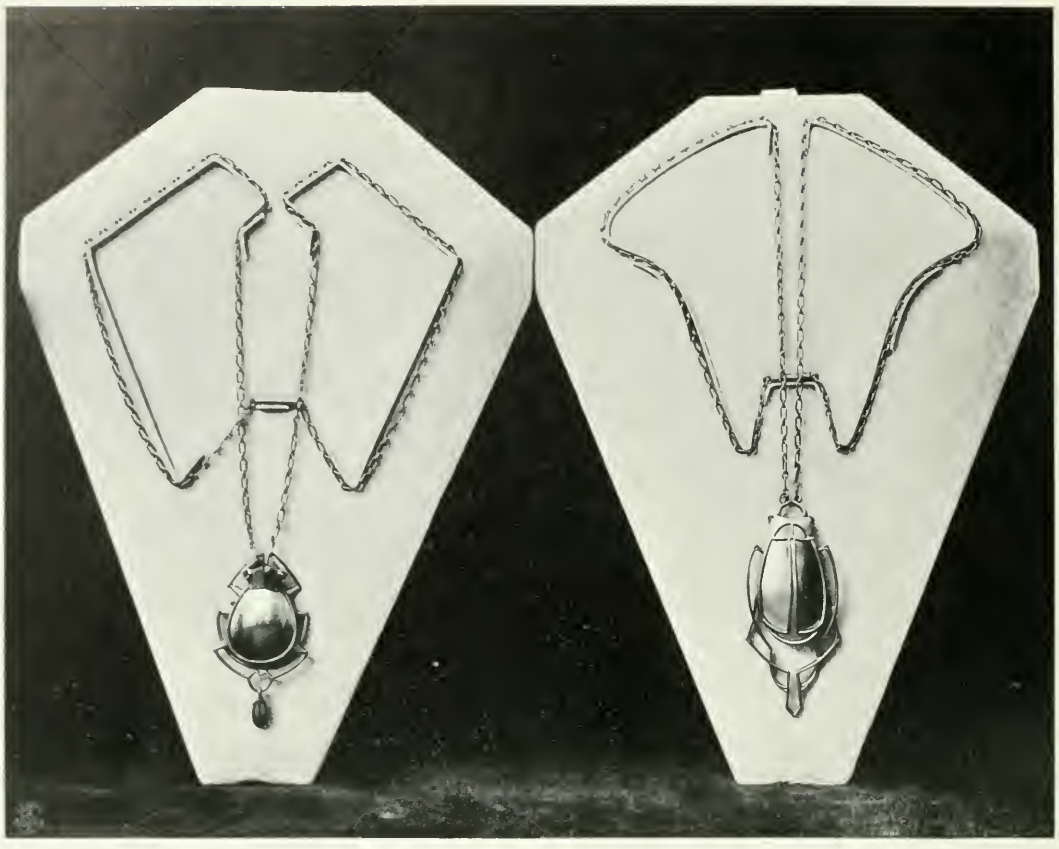
RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. KÄMME IN ELFENBEIN.





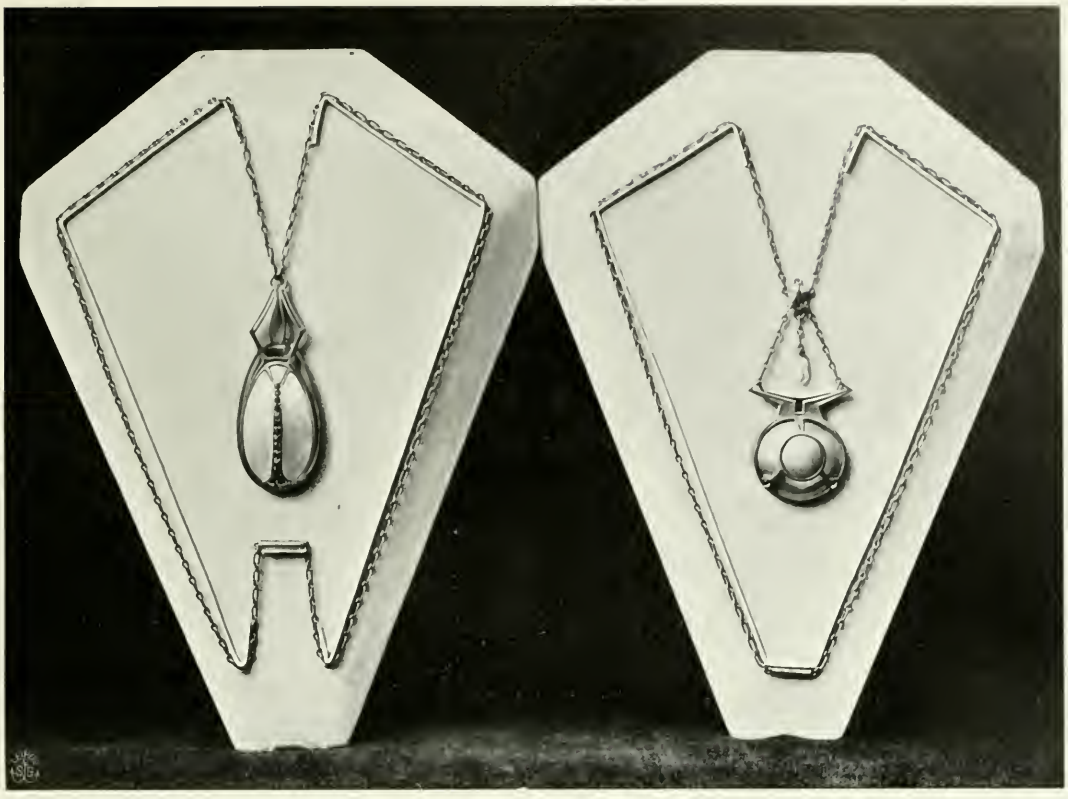


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Hals-Schmuck in Gold.*

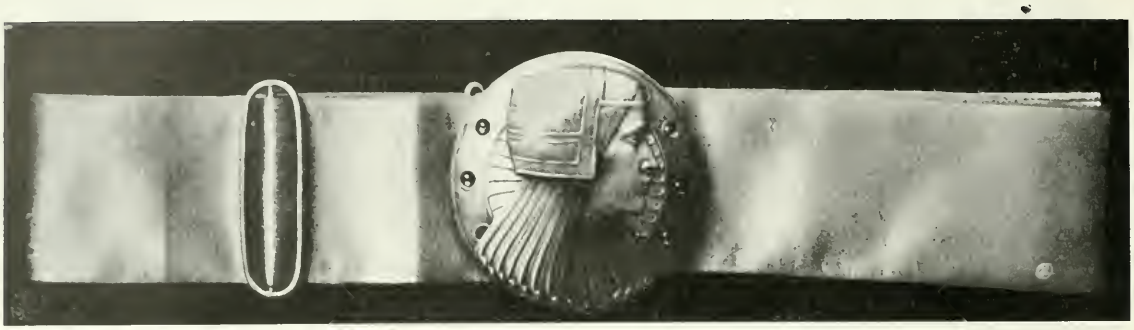
wir in den Werken der Maler und Bildhauer nicht sowohl seltsame Gegenstände, die man zur *Belehrung* und wissenschaftlichen Erörterung in abgeschlossenen Speichern (»Museen«, »Gallerien«) aufhebt, sondern zuvörderst schöne Dinge, die an einem bestimmten Platze in der Umgebung unseres *Lebens* einen *als notwendig empfundenen* Klang, eine schmückende Erfüllung bieten sollen. — Ist die bildende Kunst ihrem Ursprunge und ihrer natürlichsten Beziehung zum *Leben* nach — *Schmuck,* so ist die Kunst der Schau-Bühne — ein *Fest.* Wie jene von den »Museen« und »Gallerien«, so soll diese von dem »Theater« und »Konzert« erlöst werden, sie sollen beide nicht mehr nur »Bildungs-Mittel«, »Sehenswürdigkeit«, wenn auch noch so verfeinerter Art, bleiben! Das Leben errichtet ihnen vielmehr aus seinen *Bedürfnissen* die Rahmen, die ja bei der Malerei und bei der Schau-Bühne sichtbar und gegenständlich sind. Innerhalb dieser Rahmen, die der Künstler zur Erhöhung der festlichen Freude schöpferisch erfüllen soll, kann man sagen, dass das Leben sich wiederhole. Allein diese Wiederholung findet nicht statt unter den gleichen Gesetzen, wie in der von uns für »Wirklichkeit« ausgegebenen Welt, sondern sie vollzieht sich, gezwungen durch die Umrahmung, in *abgekürzten Rhythmen.* Während die »Aussenwelt« infolge ihres ungeheuer langsamen Pulsschlages uns, die wir nur wenige Tage leben, niemals als Ganzes, als Vollendetes erscheinen kann, gelangt die Kunst in ihrem schnelleren Takte zu einem Ende, so dass in ihr das Einmalige immer zugleich als das Ewige, der Ausschnitt als das Ganze, das Einzelne als die Gattung erscheint, kurz, dass wir die Welt im Bilde so sehen, wie etwa Götter die wirkliche Welt sehen möchten, indem sie in alle Vergangenheit und alle Zukunft schauen und aller Dinge Grund und aller Dinge Zweck erkennen und *den Sinn alles Lebens.* Sobald abgesehen wird von dieser Vereinfachung und rhythmischen Übertragung, sobald man



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Hals-Schmuck in Gold.*

»lebensgross« und »lebenswahr« erscheinen möchte, zerstört man die natürlichsten Grundlagen der Kunst. Deshalb ist der neuerdings von einzelnen verkündete »Naturalismus« nicht eine Richtung *in* der Kunst, sondern eine Richtung *gegen* die Kunst. —

Ohne Umschweife gesprochen: Was wollen die Menschen, wenn sie vor die Schau-Bühne kommen? — Sie wollen nichts, als sich erheben und sich erbauen: sie wollen ein *Fest.* Diesen Anspruch *muss* die Kunst erfüllen, wenn anders sie eine Stätte und Wirksamkeit im Leben behaupten will. *Goethe* sagte vom Theater: »Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, *und zwar auf bedeutender Stufe,* zusammenwirken, so gibt es ein *Fest,* das mit keinem anderen zu vergleichen«. — Wenn wir nun zusehen, wie wir bei dem heutigen verwirrten Stande der Dinge wieder zu einem solchen Feste gelangen könnten, so bleibt uns nichts anderes, als eine neue Einrichtung zu schaffen: das *Fest-Spielhaus.* Der Gedanke *Goethe's* und *Richard Wagner's, alle Künste* zusammenwirken zu lassen zur Krönung des Festes, das eine Gemeinde in dem Hause begeht, ist festzuhalten. Schon die *Ankündigung* soll eine gewisse Würde wahren. Wir laden die Menschen zu einem Feste. Sie kommen zusammen, einem Rufe folgend, der ihnen die *Erfüllung einer grossen Sehnsucht* feierlich verhiess. Sie sehen sich in seltsamer *Spannung* und erregter *Erwartung* und erkennen sich plötzlich als *Gemeinschaft;* den *Sinn des Lebens* wollen sie wissen, sie wollen fühlen, dass es ein Trost sei, zu leben, und wollen dem erschauten Sinne des Lebens zujauchzen. — Es ist uns wohl bewusst, dass dies nicht von heute auf morgen verwirklicht werden kann, auch wollen wir hier nicht darauf eingehen, durch welche Maassnahmen äusserlicher Natur dieses Ziel erreicht werden könne; das mag besonderen Ausführungen oder dem Willen eines Fürsten



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. GÜRTEL-SCHNALLE UND BILD-RAHMEN.

RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. *»Heimkehr«. Oel-Gemälde. Besitzer: Der Künstler.*

vorbehalten bleiben. Jedoch scheint es uns nicht so ganz unzeitgemäss, wenigstens die *Aufgabe* als solche einmal zu entrollen.

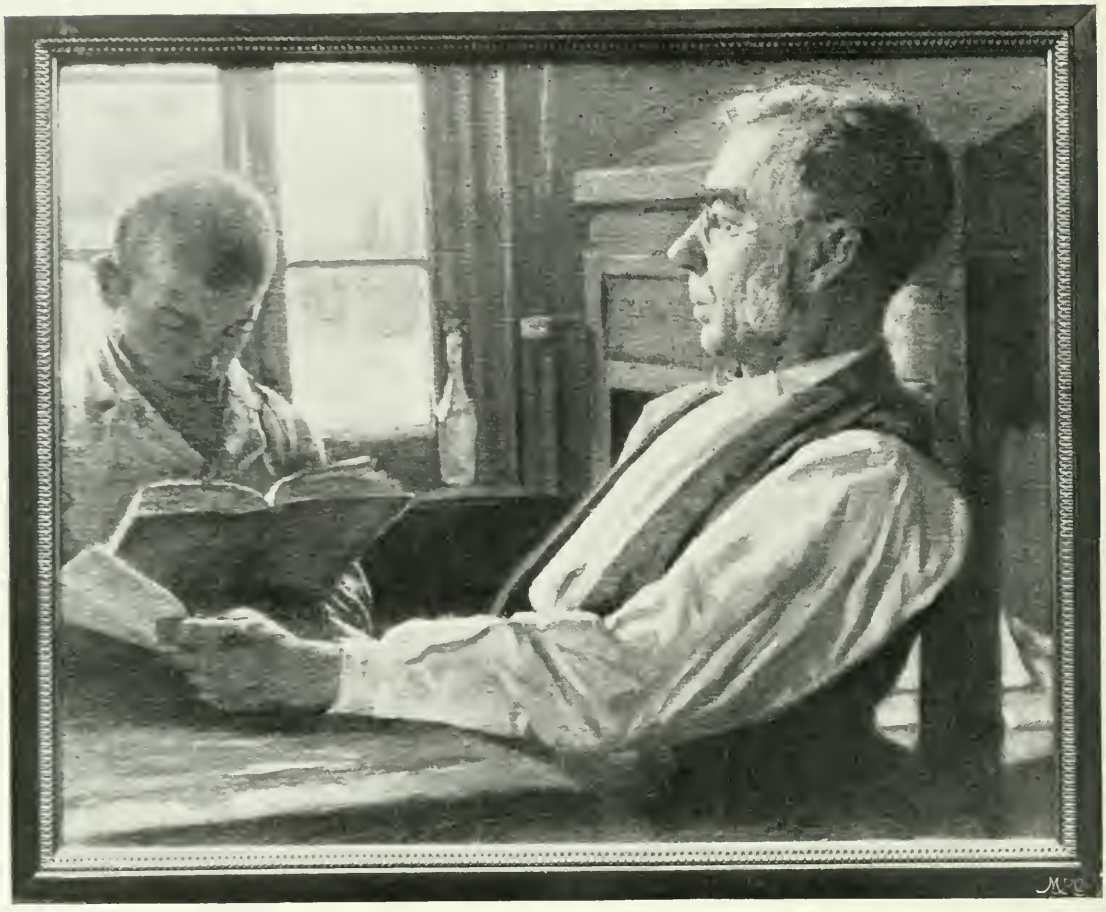
Es wurde hierbei mit Absicht der philosophische, oder vielmehr im neuen Sinne religiöse Grundgedanke dieser Bewegung in den Vordergrund gestellt. Denn gerade an diesem erweist es sich, dass diese Ideen nicht willkürlich aus dem Geiste Einzelner entsprangen, sondern dass sie, wenn auch immer nur von wenigen vertreten, eine *Tradition* haben. So lange man in Deutschland um eine eigene Kultur ringt, so lange trachtet man auch nach solch einem Tempel, in dessen weihevollen Räumen *alle Künste im Verein* sich zu einem neuen Kulte verbünden. Und wenn unsere Kultur jemals so hoch entwickelt sein wird, dass sie diesen Tempel aus ihrem Schoosse hervorgehen lässt, so werden wir nicht umhin können, *Goethe* als denjenigen zu preisen, welcher den Grundstein gelegt hat. Noch vor kurzem hat Marg. Plath (im Oktober-Hefte der »Preuss. Jahrb.« S. 45) an die Stelle bei *Steffens* erinnert, wo dieser sagt: »In dem Kreise der Goethe, Fichte, Schelling, Schlegel bestand der bewusste, leidenschaftliche Wille, gemeinsam die philosophische Welt-Ansicht zu vollenden, ihr in der Dichtung ergreifenden Ausdruck, im Leben Anwendung und Herrschaft zu verschaffen«. Und was ist es denn anders, was wir, bei tiefster und vornehmster Auffassung der heutigen Kultur-Bewegung, erstreben, als eine Beherrschung des Lebens durch die Kunst vom Kleinsten bis zum Grössten, in dem sich *alle* Künste vereinen, den Herrscher-Willen der Schönheit durch das Drama triumphierend in die Seelen zu ergiessen?

Und dies ist auch die Lebens-Auffassung, von der aus *Peter Behrens* diesem grössten Kultur-Ziele unseres Zeitalters nahe kam, und

RICHARD HÖLSCHER: »SCHALMEI-BLÄSER«. ÖL-GEMÄLDE.
IM BESITZ DES HERRN ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.

RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT.

»DIE MUTTER«. ÖL-GEMÄLDE.
IM BESITZE DES KÜNSTLERS.



RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. *»Im Eck-Zimmer«. Oel-Gemälde. Besitzer: Der Künstler.*

die ihn veranlasste, jene bedeutsamen Pläne zu entwerfen, welche in seinen Schriften über diese Frage enthalten sind, vornehmlich in dem Manifeste *Feste des Lebens und der Kunst,* Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultur-Symboles«. Behrens, der Baumeister und bildende Künstler, dem Ideale des universell-schöpferischen Menschen so kraftvoll zustrebend wie nur wenige Andere, hat innerhalb dieser Darlegungen, die ihn von seiner Kunst aus zur Auffassung eines »Universums der Künste« in der Schau-Bühne führten, auch die sachliche Durchführung der Idee dem Wesen nach umrissen. Er sagt hierüber: »Der Stil ist das Symbol des Gesamt-Empfindens, der *ganzen* Lebens-Auffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum *aller* Künste. — In unserem rechten Stolze auf unsere Zeit — und anregend für uns zu höheren Zielen, wollen wir nun ein Haus errichten, das der *gesamten* Kunst eine heilige Stätte sein soll, ein Sinnbild unseres Überschusses an Kraft, zur Feier unserer Kultur. — Am Saum eines Haines, auf dem Rücken eines Berges, soll sich dies *festliche Haus* erheben. — Seine Säulen sind umkränzt, und von sieben Masten wehen lange Fahnen. Auf der hohen Empore stehen Tuben-Bläser in glühenden Gewändern und lassen ihre lang gezogenen Rufe weit über das Land und die Wälder ertönen. Es öffnen sich langsam die grossen Thorflügel, und man tritt hinein in den hohen Raum. Hier sind alle Farben tiefer gestimmt, wie zur Sammlung. Hatten wir unten in unserer gewohnten Umgebung alles so gestaltet, dass es Bezug auf unser tägliches Leben habe, auf die Logik unserer Gedanken, auf unser sinnliches Zweck-Bewusstsein, nun erfüllt uns hier oben der Eindruck eines *höheren* Zweckes, die Befriedigung unserer Über-

PROF. W. TRÜBNER—FRANKFURT A. M. »*Akt*«.

sinnlichkeit. Der Formen überwältigende Kühnheit, der Einklang der Farben, Wohlgerüche feierlicher Art, das Brausen der Orgel, jubelnde Geigen, das Siegesbewusstsein der Trompeten: Alles eröffnet unsere Seele einem zweiten, ihrem *ewigen* Leben — wir sind von der Schwelle an Teilnehmer an der Offenbarung des Lebens. — Der Raum für diese Teilnehmer liegt in amphitheatralischer Anordnung um eine flache Bühne herum, eine Bühne für *reliefartige* Wirkung, mit vorspringendem Proszenium. Hiervor, ähnlich der Orchestra, ist der vertiefte Platz für die Musik. Lebende Blumen, ein blühender Garten, verwehren das Gefühl der Abgeschlossenheit. Die Sitze sind so gestellt, dass der Verkehr zwischen allen Plätzen ermöglicht bleibt. Wir wollen gesellige Menschen bleiben, und froh sein unseres schönen Lebens, uns nicht nach dem Schlusse sehnen, um aufatmen zu können Wir wollen uns *nicht an bestimmte Spiel-Stunden* binden, es kann Tag sein oder Abend. Wir werden das *Tages-Licht* durch gedämpfte Scheiben einfallen lassen und einen Akkord finden mit dem künstlichen Lichte. — Der *Übergang zur Bühne,* der bisher durch das Orchester und die Rampe vom Raum der Zuschauer abgeschnitten war, soll jetzt durch eine *ansteigende Terrasse* vermittelt werden. Wir wollen uns nicht trennen von unserer Kunst. Das *Proscenium,* der wichtigste Teil unserer Bühne, ist im baulichen Gedanken vollkommen vereinigt mit dem Saal. Dahinter, in grösserer Breite als Tiefe, schliesst sich die Bühne an. Die grössere Ausdehnung in die Breite bedingt die *reliefartige* Anordnung und reliefartige Bewegung der Gestalten und Aufzüge. Das Relief ist der markanteste Ausdruck der Linie, der *bewegten* Linie, der *Bewegung,* die beim Drama alles ist. Wie der grosse Raum in allen Teilen der Dichtung entsprechend abgestimmt ist, so treffen auf der Bühne die Farben und Formen dieser Stimmung gleichsam zu ihrem Glanzpunkt zusammen. Die *gleiche Architektur* (wie im Saale der Teilnehmer) setzt sich

MAX SLEVOGT—MÜNCHEN. »*Frau Aventiure*«.

PROFESSOR EUGEN BRACHT—BERLIN. *Landschaft. Oel-Gemälde.*

fort. Es sind an den Seiten *keine Kulissen* — es sind Wände, die rein durch Schönheit die Erhabenheit des Bodens kennzeichnen. Es sind keine Soffitten da, die den Schall verschlucken; der Hintergrund wird seinem Wesen gemäss lediglich so ausgefüllt, dass er die Stimmung der bewegten Handlung vorteilhaft zum Ausdruck bringt. Der Geniessende schafft sich ein herrlicheres Bild durch seine teilnehmende Fantasie, als es Leinwand oder Bretterverschläge auch nur von Ferne erreichen können«. So Behrens.

Die sozialen, religiösen und künstlerischen Umwälzungen, welche jetzt innerhalb der europäischen Kultur eingesetzt haben, münden in der Bildung einer *neuen Gesellschaft* als Träger eines geistigen Lebens. Dieser einen *Mittelpunkt* und Kult zu schaffen, das soll die Schau-Bühne neuer Art! Die neue Gemeinde, die neue Gesellschaft aber, welche zu den Sitzen dieses Tempels kommen wird, schliesst die bevorzugten Individualitäten in sich, ohne die Schranken der alten, nunmehr sich auflösenden Sozietät noch anzuerkennen; das ist uns wohl noch nie so entscheidend bewusst geworden, als an dem Tage, da Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen und bei Rhein, sich mitschöpferisch an die Spitze des Zuges zuversichtlicher Geister stellte, die hinaufziehen zu der Höhe, auf der sich einst das Mysterium der Lebens-Vollendung

im leuchtenden Symbole der Tragödie feierlich enthüllen soll. — Und so konnte denn Peter Behrens in der Fest-Schrift, welche er dem Grossherzoge zum 15. Mai 1901 dargebracht hat, verkünden: » . . . eine jede Lebens-Thätigkeit soll im Geiste unserer Zeit Schönheit geben und alles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen. So wird uns die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht, zu ihrem Dienst entsteht ein *neuer Kult.* Ihm sollen wir ein *Haus* errichten, eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens *alle* Kunst feierlich entfaltet.« — Wie sehr stimmt doch dieser Vorsatz überein mit jenen Absichten Goethe's und der Führer der Romantik, von welchen uns Steffens berichtete! — Und wenn wir, zweifelnd, dass es uns beschieden sein möge, schon bald ein so grosses Ziel zu erreichen, uns nach einer Gewähr der Thatsachen umsehen, so werden wir nicht umhin können, in der feierlichen Handlung, mit welcher die Künstler-Kolonie ihre Ausstellung eröffnete, dem Wesen nach schon das neue Drama zu erkennen. Hier hatten sich *alle* Künste vereinigt, um in rhythmischer Bewegung das »Sinnbild neuen Lebens« feierlich zu entfalten; und um die ersten frühen Boten eines »neuen Lebens« zu grüssen, war die Fest-Gemeinde vor dem Ernst-Ludwigs-Hause um ein jugendliches Fürsten-Paar versammelt worden. So erhob sich das Symbol aus dem Zweck und Geist des Festes, um diesem einen vollendenden Ausdruck zu verleihen und erschloss zum ersten Male in weihender Begehung das Drama der Zukunft. —

PROFESSOR EUGEN BRACHT—BERLIN. *Landschaft. Oel-Gemälde.*

OTTO H. ENGEL—BERLIN. »*Sturm*«. *Oel-Gemälde.*

Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung.

Schon in Verbindung mit den von einigen hessischen Künstlern auf der Ausstellung der Künstler-Kolonie vorgeführten Gemälden hatten wir Gelegenheit genommen, ein wenig auf das etwas abenteuerliche Gebäude für Flächen-Kunst« und seine Gäste einzugehen. Unser Urteil über diesen Teil der Ausstellung konnte nur insofern ein günstiges sein, als hier, wenn auch nicht in konsequenter Darbietung, einige gute Kunst-Werke zu sehen waren, und als insbesondere eine kleine Gruppe tüchtiger *einheimischer* Maler sich einem erweiterten Kenner-Kreise vorteilhaft präsentieren konnte. Unter diesen nahm der Darmstädter Maler *Richard Hölscher* eine ausgezeichnete Stellung ein, und die von ihm Mitte Oktober im Darmstädter Kunstverein in Gemeinschaft mit *Wilh. Bader* veranstaltete Kollektiv-Ausstellung gibt um so nachdrücklicher Veranlassung, der feinen, echten Kunst Hölscher's einige Worte zu widmen. Wenn irgend einer unter den jüngeren hessischen Malern, so hat er das Erbe Heinz Heim's angetreten und, ernst ringend mit den Problemen einer besonderen Natur-Anschauung und Koloristik, weiter gebildet. Da war der frische, überaus substil gemalte »*Schalmei-Bläser*«, der auf den ersten Blick ganz so aussah, als ob er von Heinz Heim selber gemalt sei. Hier war ganz sein Prinzip einer möglichst weichen, feinen Licht- und Farben-Verteilung, welche den in die Landschaft hineinkomponierten

RICHARD KAISER—MÜNCHEN. »*Strasse bei St. Alban*«. *Oel-Gemälde.*

menschlichen Körper mit dieser zu einer Einheit verschmilzt und zu einem an feinsten, zärtesten Nuancen wunderbar reichen Akkord zusammenstimmt. In dem mit Sorgfalt durchgebildeten Kopfe des Knaben fanden wir auch jenen ernsthaften Humor, der Heim's Gassen- und Bauernbuben-Bildern einen so hohen Ruhm erworben hat. Und wie der bekleidete Körper und das braune Inkarnat der unbekleideten Beine und Füsse aus dem absichtlich flach und unbestimmt gehaltenen, grünen Hintergrunde herausgearbeitet war, das zeigte erst recht, dass Hölscher den Prinzipien Heim'scher Kunst mit vollem Verständnisse und glücklichstem Gelingen gefolgt ist. Hierzu mag eine »von Haus aus« bestehende Übereinstimmung der Welt- und Kunst-Auffassung das Ihrige beigetragen haben; was noch daraus erkennbar ist, dass Hölscher, wie auch Heim, sich mit grosser Liebe in das Leben und Empfinden des Volkes, der Einfachen und der Kinder versenkt und sie mit ihrer Umgebung, ihrem Thun und Treiben, Lust und Weh als eine *Einheit* zu fassen sucht, eine Einheit, die vorzugsweise durch koloristische Mittel zum Ausdruck gebracht wird. Werke dieser Art sind Hölscher's »Mutter«, »Im Eckzimmer«, »Mädchen kartoffelschälend«, »Ruhe« — ein prachtvoll aufgefasster Typus des Handwerkers! — und endlich die Perle dieser Serie »Heimkehr«, ein Bild, für das Hölscher ein seinen Schöpfungen vorteilhafteres *kleines* Format gewählt hat, und welches seinen Stil sehr energisch und geschlossen zum Ausdruck bringt. Das Bildchen hat im Geiste eine gewisse Verwandtschaft mit Meunier, nur dass Meunier den im Kampfe um das Dasein ringenden Proletarier darstellt, während Hölscher uns den im Einklange mit der

KONSTANTIN SSOMOFF—ST. PETERSBURG. *»Heimliche Botschaft«. Oel-Gemälde.*

PH. MALJAWIN. *Porträt der Baronin v. Wolf.*

heimatlichen Mutter Erde sein Tagewerk frohgemut vollbringenden jungen bäuerlichen Menschen durch seine Kunst zum Symbol erhebt. Dass ihm dies gelungen ist, das verdankt er dem konsequenten Festhalten an der stilistischen Wesenheit des Bildes, die in den Linien, welche Rechen-Stiel, Profil des Knaben, Hut-Krempe bilden und in deren Verhältnis zu den Linien der ganz köstlich als Hintergrund behandelten, weichen Landschaft ihre Grundlage hat, und in ihrer delikaten Abtönung fast gobelinartig wirkt. Während das stilistisch sonst nicht minder wertvolle Bild »Mutter«, dessen symbolische Bedeutung ja unverkennbar ist, noch einige nicht ganz bewältigte Stellen aufweist, so namentlich in der Partie über dem Köpfchen des Kindes, ist hier alles bis zum vollständigen, schönsten Einklange durchgebildet. Wenn dieses Bildchen nicht in einer hessischen Gallerie eine bleibende Stätte finden sollte, müsste man sich in der That sehr verwundern.

Stärker als bei Heim, tritt im Schaffen Hölscher's der Landschafter hervor. Er begegnet uns in dieser Kollektion mit einigen

Studien, fast durchgängig Abendstimmungen, die uns auch nach dieser Seite den Eindruck einer abgeschlossenen Künstler-Persönlichkeit gewinnen lassen. Es sind kleine, intime Bildchen, erfüllt von einer weichen volksliedmässigen Lyrik, die sich bescheiden, fast scheu und verlegen zu verbergen sucht, aber gerade dadurch um so angenehmer wirkt.

Doch kehren wir wieder zurück auf die Mathilden-Höhe! — Hier waren von Künstlern *hessischer* Abstammung noch einige bemerkenswerte Bilder vorgeführt worden. So von Prof. *Eugen Bracht* eine »Herbst-Landschaft«. Da diese aus technischen Gründen nicht für die Reproduktion geeignet war, so bringen wir hier Abbildungen nach zwei anderen neuen Schöpfungen des Meisters, der ja jetzt als Lehrer an der Berliner Hochschule einen bedeutsamen Einfluss auf den Nachwuchs unserer Landschafts-Malerei ausüben dürfte. — Wie er

MICHAEL WROUBEL. *Der heilige Satyr.*

KOROWIN—ST. PETERSBURG. *Die Hausfrau.*

und *Ludwig von Hoffmann*, so ist auch *Otto H. Engel* nun ein Berliner geworden. Und man muss es Engel zugestehen, dass er sich mit seinem grosszügig gemalten, kraftvollen Gemälde »Sturm«, das wir hier abbilden, seinen Landsleuten sehr vorteilhaft in Erinnerung gebracht hat.

Wilhelm Trübner, in Heidelberg geboren und jetzt als Professor in Frankfurt a. M. lebend, hatte sich als guter Nachbar auch mit einigen kleineren Arbeiten eingestellt, von denen wir hier den mit verblüffender Bravour »heruntergehauenen« Freilicht-Akt wiedergeben. — Sehr spärlich waren natürlich die Münchener vertreten. Um so mehr beachtet wurden *Richard Kaiser* und *Max Slevogt*, die sich ohne Zweifel aus der Schar tüchtiger junger Koloristen zu einer Sonderstellung und ausdrucksvoll betonten Eigenart emporgerungen haben.

Dass auf einer Darmstädter Ausstellung die *russische Kunst* nicht fehlen würde, war bei den nahen verwandtschaftlichen Beziehungen des Grossherzoges zu dem Herrscher des grossen Reiches im Osten wohl zu erwarten. In der That fand sich hier eine kleine Auslese hochinteressanter Bilder aus dem Künstler-Kreise der »*Mir*

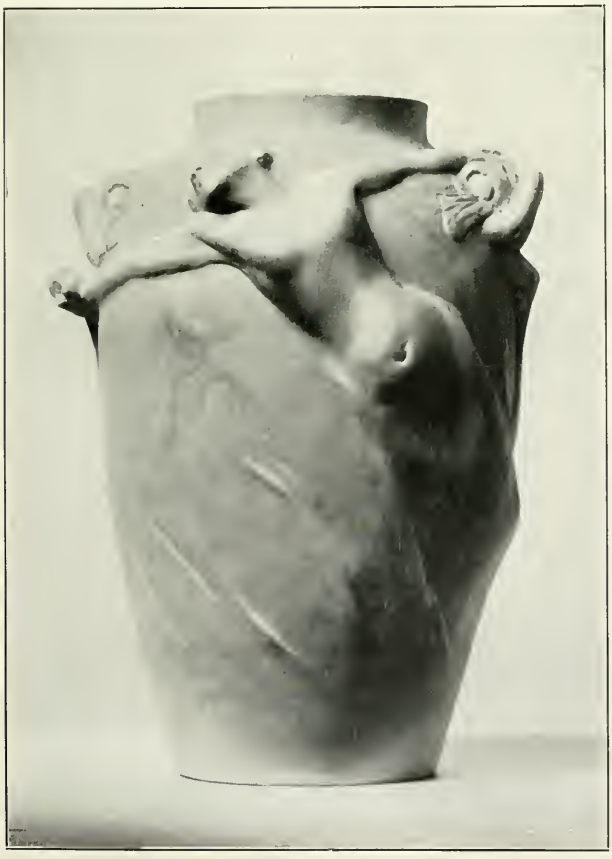
VALENTIN SSEROFF—ST. PETERSBURG. *Winter-Szenerie. Oel-Gemälde.*

Iskousstva«, deren Überführung nach hier der Grossherzog persönlich veranlasste, als er mit dem Kaiser von Russland ein Jahr zuvor die Ausstellung dieser fortschrittlichsten russischen Künstler-Gruppe in der Akademie zu St. Petersburg besucht hatte. Beteiligt hatten sich: *Alexander Benois, Michael Wroubel, Ph. Maljawin, Konst. Ssomoff, K. Korowin, Val. Sseroff* und der Bildhauer Fürst *Paul Troubetzkoy* aus Moskau. Rein technisch betrachtet, sind diese durchweg hochbegabten Russen durchaus die lachenden Erben des Westens. Sie haben wohl alle in Paris oder in München studiert und machen auch in den Kunst-Salons dieser Städte durchaus gute Figur. Ein so virtuoses Porträt, wie das der Baronin von Wolf von Maljawin muss überall den Beifall der Kenner entfesseln. Das Spezifisch-Slavische tritt jedoch nur erst zaghaft hervor. Allein es lässt sich nicht verkennen, dass Einige unter dieser Gruppe bestrebt sind, nunmehr die im Westen errungene Technik eigenem Empfinden und slavischem Fantasie-Leben unterthänig zu machen: dafür können Sseroff's »Winter-Szenerie«, Wroubel's »Heiliger Satyr« und namentlich die prächtige »*Hausfrau*« *Korowin's* als Beispiel dienen. Diese Frau ist ganz eine Verkörperung slavischer, gutherziger Lebensfreudigkeit, so durchaus frisch, kräftig und poesievoll aufgefasst, dass wir darin ein sehr glückliches Symbol für das Fortschreiten der russischen Kunst erkennen dürfen. Auch die kühnste Fantasie vermag kein ungefähres Bild von der Kultur-Verfassung Europa's zu geben, innerhalb deren man einmal von »russischer Kunst« reden wird, wie man jetzt von einer englischen oder deutschen spricht. Deshalb überkommt es uns stets wie ein Hauch künftiger grosser Dinge, so oft wir Zeugnissen slavischer Kultur-Arbeit gegenübertreten, die nicht, wie so vieles, was man uns dafür ausgeben möchte, nur krankhafte oder äusserliche Imitation westlicher Errungenschaften sind, sondern von dem Schaffen eines eigenen Geistes im Slaventum Kunde bringen. Das ist der geheimnisvolle Schauer, der auch aus einigen dieser Bilder uns entgegenwehte. —

NORDISCHES PORZELLAN.

Es war im Jahre 1889, als auf der Pariser Welt-Ausstellung die Blicke des grösseren Publikums sich auf die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur in Kopenhagen richteten. Damals schon besass die letztere in der Avenue de l'Opera in Paris ein eigenes Verkaufs-Magazin. Was man an diesen Porzellan-Stücken vor allem bewunderte, war die Delikatesse der Farbengebung. Man war der traditionellen, kalten Repräsentations-Vasen von Sèvres und der putten- und puppenartigen, in der Farbe oft geschmacklosen Meissner Porzellane satt, und sehnte sich nach einer Keramik, die zu der modernen, intimen, präraffaelitisch differenzierten Wohnungs-Einrichtung passte, nach einer Keramik im Geiste Watt's, Burne-Jones, Rossetti's, nach einer Kunst-Töpferei, die nicht für die in Gold und Krystall schillernden Spiegel-Säle Ludwigs des XIV., sondern für die

A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.



A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.

modernen intimen, wie japanische Theehäuser anmutenden Villen und Land-Häuser passte. Und diesem Zug der Zeit verstanden die Kopenhagener und Stockholmer Porzellan-Fabriken am meisten Rechnung zu tragen. — Freilich geht diese selbe dänische und schwedische Keramik in der Delikatesse ihrer Farbengebung, wie so vieles andere im modernen Kunstgewerbe zurück auf die japanische Kleinkunst. Die Japaner sind auch in der Keramik bis heute immer noch unübertroffen, vielleicht sogar nicht erreicht. — Die Entwickelung der Kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur war kurz folgende: Gegründet im Jahre 1775 durch Frantz Heinrich Müller, wurde sie ein paar Jahre später Staats-Eigentum. Anfangs arbeitete sie im Rokoko-Stil à la Meissner. Dann brachte sie einige Spezialitäten in Servicen heraus — das sogenannte Monrad-Set (jedes Stück verschieden dekoriert) und das Muschel-China, dessen blaues Muster eine Imitation eines japanischen Musters ist. Weiter die »Flora danica«, ein »service de luxe«, jedes Stück mit einer dänischen wilden Blume dekoriert. —

Vasen von C. F. Liisberg (1) und Th. Vischer (2 u. 3). Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

Nach dem Jahre 1815 schlug die Kgl. dänische Porzellan-Manufaktur eine antikisierende Richtung ein, und zwar unter der Direktion G. F. Hetsch's. Die nächste und glänzendste Periode (delikate Farbengebung, besonders in Blau, unter der Glasur) geht auf das Jahr 1882 zurück, als sie eine private Aktien-Gesellschaft unter der Direktion Arnold Krogh's und Ph. Schou's geworden war. Das Natur-Vorbild wird gewöhnlich aus Dänemark — karakteristisch die Kastanienblatt-Muster — genommen, aber in japanischem Geiste aufgefasst. Auch das durch die weiter unten zu besprechende Rörstrand'sche Fabrik weiter ausgebildete Krystall-Porzellan ist eine Erfindung der dänischen Porzellan-Manufaktur.

Neben dieser letzteren verdient an erster Stelle die ebenfalls in Kopenhagen befindliche Bing & Groendahl'sche Fabrik genannt zu werden. Sie wurde im Jahre 1853 gegründet, zeichnete sich schon 1888 aus und bringt heute Stücke heraus, die denen der Kgl. Manufaktur um nichts nachstehen. Die

Vasen von Frl. L. Nathanielsen (1), Frl. J. Meyer (2) und G. Heilmann (3). Kgl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

Wand-Teller von G. Rode. Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

Direktion wird heute von Pietro Krohn und J. F. Willumsen geführt.

Durch ihre Erzeugnisse in Lüstre-Glasur hat sich die Manufaktur Hermann A. Kähler in Nestved in Dänemark einen Namen gemacht. Die karakteristische Farbe derselben ist violett, die Formen sind gedrungen. Das Formenzeichen dieser Fabrik ist ein verschlungenes H.A.K., während dasjenige der Kgl. Manufaktur, wie bekannt, eine Krone über drei parallelen Schlangenlinien ist; letztere versinnbildlichen bekanntlich die drei Sunde. — Ferner sei unter den dänischen Fabriken noch diejenige von Ipsen genannt, deren Spezialitäten Milch-Krystallglas und gelbe Poterie sind.

Die Rörstrand'sche Fabrik in Stockholm wurde bereits 1726 gegründet. Sie ist also älter als die Kgl. Dänische. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fabrizierte sie nur emaillierte Fayence. Im Jahre 1782 wurde die Konkurrenz-Fabrik »Marienburg« mit ihr

Wand-Teller von G. Rode und C. F. Liisberg. Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

EMMA HEGERMANN—LINDENCRONE.
Ausgeführt von BING & GROENDAHL—KOPENHAGEN.

vereinigt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man die feine Fayence von Wedgewood zu imitieren und brachte es vom Jahre 1820 ab zu ausgezeichneten Resultaten. Ein weiterer Fortschritt datiert vom Jahre 1850 ab. Die Manufaktur fabriziert jetzt ausser feiner Fayence, Majolika, Biscuit, Parian, weiches englisches Porzellan, hartes Porzellan etc. Einen Weltruf hat sie sich erworben, als sie im Jahre 1900 auf der Pariser Welt-Ausstellung ihre Kunst-Porzellanstücke in Hand-Modellierung und Hand-Malerei (sowohl Unterglasmalerei, als Malerei über der Glasur) ausstellte. Diese Stücke sind in der That von einer künstlerischen Schönheit, dass man versucht ist, sie zur Kunst selbst, nicht zum Kunstgewerbe zu rechnen. Stets scheint die Dekoration aus der Form der Vase selbst zu resultieren — dies, ein echt künstlerisches Prinzip, dem man schon bei der Kgl. dänischen Manufaktur begegnet, ist durch Rörstrand zur Vollkommenheit ausgebildet. Künstler ersten Ranges, wie Alfr. Wallander (von dem die schönsten Stücke herrühren), E. H. Tryggelin, Algot Erikson, Nils Lundström, Karl Lindström haben die Ideen und Zeichnungen geliefert und teilweise auch die Ausführung übernommen. Eine Spezialität sind Stücke aus Hart-Porzellan mit einem *schwarzen* Grund *unter* dem Email — eine Erfindung der Rörstrand'schen Fabrik. Berühmt sind die Schwanen-Vasen mit blauem Grund à la Kopenhagen von M. K. Lindström, nach einer Idee Agi Lindegren's. Berechtigtes Aufsehen erregten auch die Stücke in Rouge flambée, in Email cristalisée und Email lustrée.

Neben der Rörstrand'schen Fabrik hat sich in Schweden noch die Porzellan-Manufaktur von Gustafsberg bei Stockholm einen Namen gemacht. Doch steht diese, was kunstgewerbliche Erzeugnisse betrifft, der Rörstrand'schen nach*). Beide produzieren übrigens auch bedeutende Quantitäten billigen Porzellans und Steinguts für die ärmere Bevölkerung und verdienen hiermit sogar bei weitem das Meiste. Das Kunst-Porzellan wird, wie der Direktor der Rörstrand'schen Fabrik dem Verfasser sagte, nur »nebenbei zum Privat-Vergnügen« fabriziert.

*) Die Spezialitäten der Gustafsberg'schen Manufaktur sind Sgrafitto-Fayence mit Doppel-Glasur und Relief-Majolika »grès flammés«. Erstere, eine altitalienische Erfindung, in neuerer Zeit von Sèvres wieder aufgenommen, besteht darin, dass das Ornament durch Fortschabung der äusseren Glasur gebildet wird. Hierdurch wird eine scharfe Zeichnung und ein tiefes, warmes Kolorit gebildet. Dieselbe Methode wird auf Glas-Vasen von der Verrerie de Nancy (Daum Frères) angewendet. — Der artistische Leiter der Porzellan-Manufaktur von Gustafsberg ist G. G. Wennerberg.

DR. HEINRICH PUDOR—BERLIN.

A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.

DAS HAUS PETER BEHRENS

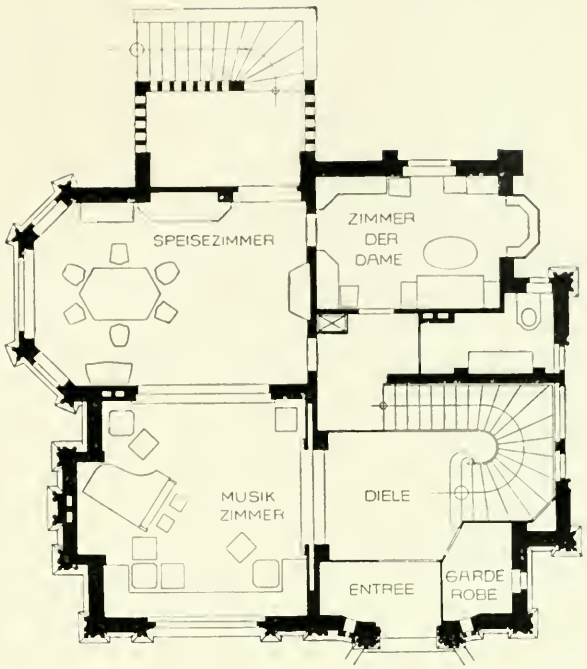
UND

MIT EINEM VERSUCH ÜBER KUNST UND LEBEN VON KURT BREYSIG

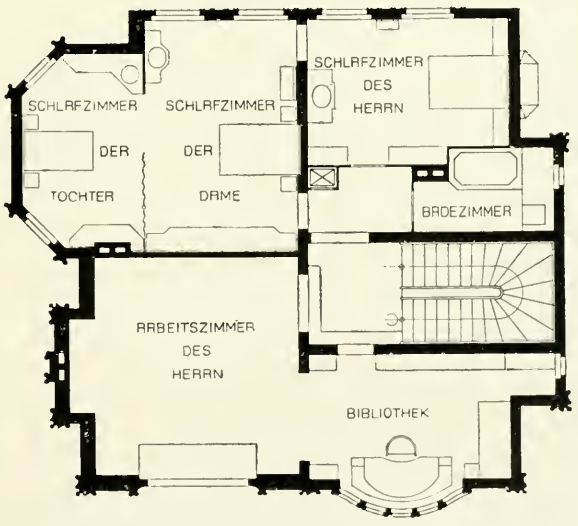
UND

Haus Behrens. · Nord = Anſicht vom Alexandra = Weg.
Banner ausgeführt vom St. Bernward = Inſtitut — Mainz.

NORDFAÇADE DES HAUSES BEHRENS



GRUNDRISS VOM ERDGESCHOSS



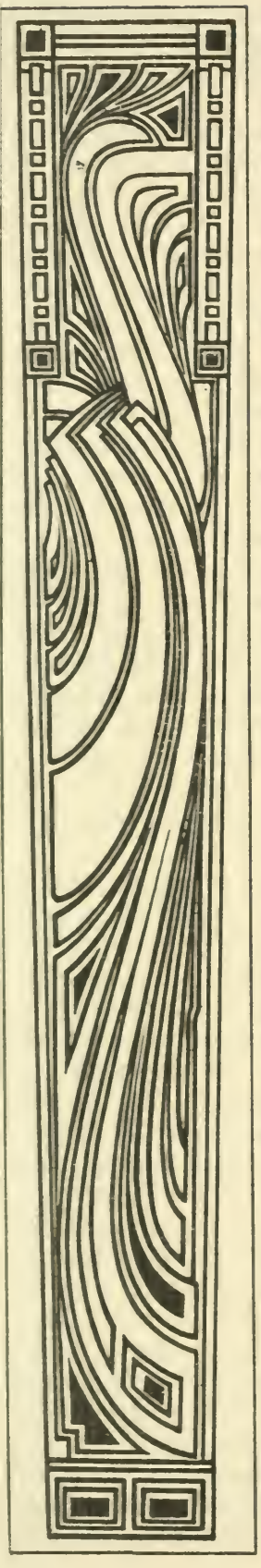
GRUNDRISS V. 1. OBERGESCHOSS

IMMERDAR ſucht unſer zergliedernder Verſtand die Welt der bunten Bilder außer uns und die reichere der zarten Schatten in uns in Stücke zu ſpalten, die er zu begreifen, die er zu umfaſſen vermag. Er will nicht dulden, daß ein Ding nicht zwei Seiten hat, daß er es nicht ringsum betaſten könne. Und da das All uns wie ein anderer Mond nur die eine blinkende Scheibe zuwendet, ſo laſſen wir nicht ab, zu zirkeln und trachten, die Kugel zu zerbrechen, in dem Wahn, an den Stücken beſſer zu erkennen, was die dunkle Seite birgt, deren Rätſel ſich von uns kehren. Vergebliches Mühen: die Macht der ſeienden Dinge iſt ſtärker als unſer Klügeln und die Kugel der Welt entrollt unſeren ſchwachen Händen und läuft ihren ewigen Gang und will rund bleiben und ſchimmernd und dunkel zugleich.

Keinen Ort gibt es in den Bezirken des Lebens, von dem aus nicht ein Anblick von ihnen zu gewinnen wäre, der unſerem unſtillbaren Drang nach Vollſtändigkeit ſcheinbar Genüge leiſtet. Alles iſt Erkennen, ruft der Forſcher in uns, Alles Gott und Gottes Werk der Gläubige, Alles iſt Wollen, ſo entſcheidet der Menſch der höheren That. Doch es gibt noch eine andere Loſung, die ſtiller klingt und wohllautender zugleich, Alles iſt Kunſt. Man mag ihr ſpröde widerſtreben, aber was den Einen an ihr Schwäche dünkt, iſt vielleicht ihre beſte Tugend: daß ſie nicht wie das Erkennen ſcharfe Umriſſe vorſpiegelt, wo nur verſchwommene Grenzen ſind, nebliger und ſchwankender als die Küſte einer Wolke im blauen Himmelsmeer. Wie das Sein ſelbſt iſt die Kunſt Licht und Nacht zugleich und in den dämmernden Übergängen zwiſchen erkennbarer Wirklichkeit und erträumter Ahnung feiert ſie gleich dem Leben ihre fruchtbarſten Feſte.

Und es gibt kein Werk der Menſchen, das nicht als Kunſt gedeutet werden könnte. Gewiß iſt Thorheit, von einzelnen Wiſſenſchaften auszuſagen, ſie ſeien halb Kunſt, halb Forſchung. Denn könnte es von den einen behauptet werden, ſo müßte es von allen gelten, und dem Wahrheitſucher iſt im Grunde nichts hinderlicher, als wenn er die Entdeckungen ſeiner verſchlungenen Pfade zu Zwiſchenweſen umzugeſtalten trachtet, die Kunſt nur in einem äußeren Sinne darſtellen können. An ſolchen Zwittern wird immer von neuem offenbar, daß Form und Erkennen einander eher feind als hilfreich ſind. Aber es gibt in den Herzkammern der Wiſſenſchaft Triebe, die ihrem eigentlichen Weſen durchaus angeſtammt ſind und doch ihrem Geblüte nach der Kunſt verwandt ſind. Schildernde Forſchung hat vieles gemein mit dem Widerſpiegeln der Wirklichkeit, mit dem alle Kunſt die Vorder- und Hintergründe ihrer Bilder füllt. Und die höhere, die bauende Wiſſenſchaft iſt vollends eine Stiefſchweſter der frei ſchaffenden Formen-Kunſt: Fantaſie iſt ihrer beider echte Mutter, nur daß die eine Tochter den Erkenntnisdrang, den Spieltrieb die andere Vater heißen müßte. Schließlich ſind auch dieſe Zweige des Stammbaumes einem Hauptaſt, dem friedevoll ruhigen Anſchauen entwachſen: den Thätigen dünkt das ſtille Forſchen ebenſo zwecklos, wie der bunte Reigen, mit dem Künſtler Freuden ſchaffen wollen.

Was die Kärrner des handelnden Lebens in ſchwitzender Dumpfheit und knechtiſcher Maſſenfrohnde vollführen und was ihre Lenker und Herren ihnen mit feierlichem Ernſte zu befehlen nicht müde werden, erweckt von



Ferne den Eindruck, als sei es von aller Kunst durch manche Sternweite geschieden. Aber wer den Wurzeln menschlichen Wissens und Trachtens bis in die letzten Fasern nachgräbt, wird anderer Meinung. Hat er ein wenig aristophanische Keckheit, so vermag er zu erkennen, daß die unverbrüchliche Würde, mit der Staatsmänner und Könige, Völkerführer und Völkerverführer erklären, das Heil der Welt ruhe auf ihren Atlas-Schultern, viel von einer Theater-Maske hat und daß auch diese Schaustücke der Menschheits-Bühne Komödien sind. Den Einzelnen, ja ganzen Geschlechtern entschwindet der Sinn für diese letzte Wahrheit nicht selten gänzlich: die Rollen, die eine tausendjährige Überlieferung ihnen eingeprägt hat, sagen sie auf, ohne daß ihnen je noch der Gedanke kommt, es ist ein Spiel, das wir hier treiben. Und doch kann es nicht anders sein: was hat aus Tieren Menschen, aus Wilden Staatenbauer gemacht, wenn nicht der Drang nach Thätigkeit, wenn man will, nur nach Bewegung, derselbe Drang, der uns Sterblichen das Spiel in seinen niederen und hohen Gattungen, auch in der höchsten, der Kunst, eingegeben hat. Die einzigen Arbeiten, die dem Menschen als unumgängliche auferlegt sind, Nahrungsgewinn und Selbstschutz, teilt er mit dem Tier, und er hätte sie Äonen hindurch gleich dem Tiere verrichten können, ohne sie weiter auszubilden. Selbst die Fortpflanzung der Art hat die Natur an das Spiel und den Genuß aller Liebes-Formen geknüpft. Und so klingt zuletzt nicht mehr wunderlich, daß alles Menschen-Werk aus dem in sich zwecklosen Thätigkeitstrieb hervorgegangen ist, den eben um seiner Zwecklosigkeit willen Spieltrieb zu nennen uns nichts hindern kann.

In der Urzeit mag dieser Drang am stärksten gewesen sein. Seine ersten Zwecke fielen in der Regel mit dem der Ernährung und Erhaltung zusammen, aber sie sind sicher eingegeben worden von dem Bedürfnis nach besserer Würze dieses bisher so viel inhaltsloseren, so viel minder anregenden Handelns. Und zuletzt wurde die Thätigkeit selbst, wie jedes edle Spiel, sich Lohn genug: nicht Nahrung, nicht Stillung des Geschlechtstriebes gab mehr so reiche Genüsse, wie die Freude an dem höheren, geregelten Spiel der Menschenthätigkeit. Wer aber wagt zu behaupten, daß alle, aber auch alle Unternehmungen unseres Geschlechts, bis in die spätesten, reifsten Zeiten hinein einen anderen seelischen Ursprung haben? Gewiß, die Tage der Kindheit sind unserer Gattung heute längst entschwunden, aber auch heute noch gilt ihre älteste Erfahrung: daß die Menschen ihren Spielen Gesetze zu geben wußten, ist vielleicht der Sinn aller Kultur.

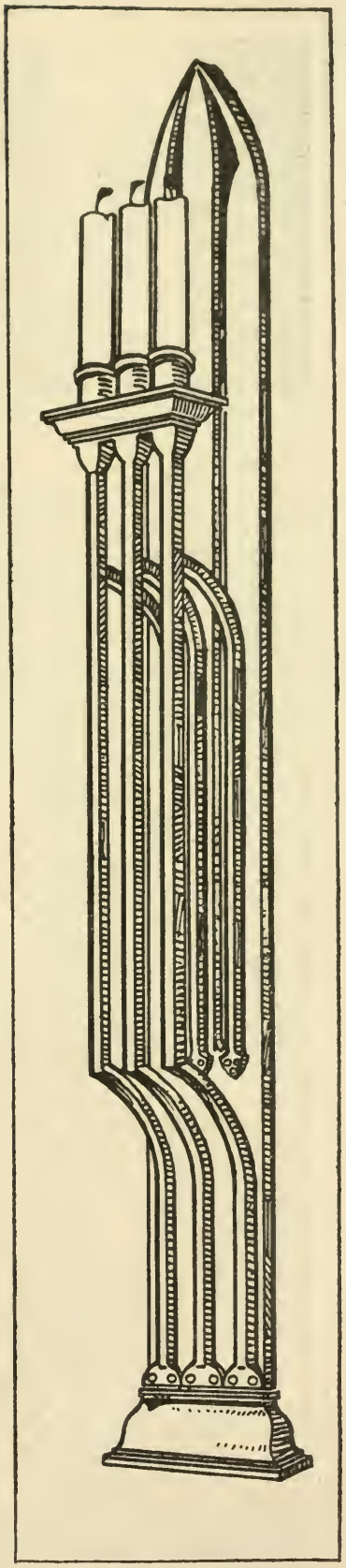
Geregeltes Spiel aber ist nichts anderes als Kunst und so erscheint Kunst als die Schöpferin aller festesten und aller nüchternsten Werke der Menschen, da wir doch gewohnt sind, in ihr nur die Bringerin leicht beschwingter Freuden zu sehen. Bis zum Überdruß hat man uns ein halbes Jahrhundert hindurch vertröstet, nur die Sorge um die bessere Ernährung habe alle Geschicke der Menschheit bestimmt, aber man vergaß, daß noch ein edlerer Trieb unser Geschlecht beherrscht, der nach Selbstauswirkung. Daß ein Teil seiner Früchte dem Magen dieser aufrecht gehenden Tiere zugefallen ist, ändert daran nicht das mindeste: es kommt nur in Betracht, welcher Trieb die letzte Ursache war und niemand wird leugnen wollen, daß der

Drang nach Nahrung und Selbsterhaltung auch auf tierische Weise hätte befriedigt werden können.

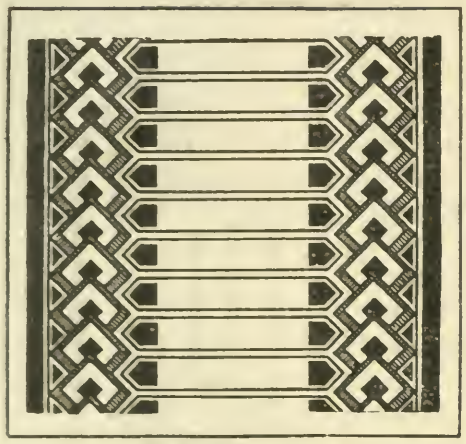
Manches Jahrtausend trennt uns von den Anfängen dieses Vorganges, aber auch heute offenbaren die nüchternsten, wirklichsten Bereiche des Lebens dieses sein innerstes Wesen. Der Staat, das Recht, die Volkswirtschaft, können als ebenso viele Arten der Stilisierung des handelnden Lebens, als ebenso viele Formen und Regeln dieses größten und ernsthaftesten Spieles begriffen werden. Daß in ihm zuweilen ein Völkerglück der Einsatz ist, oder daß die Häupter der Könige als Würfelsteine gelten, hat die Lust an ihm noch immer gesteigert, nicht aber abgeschwächt. Und nicht so gar selten, als man vielleicht annimmt, tritt das innerste Wesen dieser Kunst, dieses Spiels der Menschheits-Geschichte deutlich zu Tage: noch nie ist ein Adel aufgetreten, der sein Vorrecht nicht ebenso sehr auf eine höhere Lebenshaltung wie auf Schwert und Stammbaum gegründet hätte. Wer den Wechsel der kriegerischen und friedlichen Berührungen zwischen den Staaten des neuen Europa verfolgt, hat den Eindruck, daß das Bild eines Schachspieles nicht nur ein Gleichnis ist; oft ist der Wandel von Bündnis und Streit zwischen den einzelnen Gliedern der Völker-Gesellschaft so bunt und so rhythmisch, daß man einen Reigentanz der Könige vor sich zu haben glaubt. Und ist nicht Napoleon der größte und furchtbarste von diesen Spielern mit Völker-Glück und Staaten-Schicksal?

Religion eine Kunst-Übung, Götter-Gestalten und Glaubens-Formen ihre Werke, wem braucht das heute noch erwiesen zu werden! Nur hat noch nie eine Kunst so tiefen Ernst mit dem sehnenden Spiel der Gedanken verknüpft, nur hat noch nie ein Künstler sein Werk so hoch über sich gestellt, wie die gläubigen Völker ihre Götter. Und mögen Staat und Recht denen, die sich unterwarfen, Haltung und Sinn des Lebens bestimmen, mögen sie ihnen selbst Begeisterung und Gedanken modeln, der Glauben dringt zu noch tieferen Quellen des Seins: er wandelt die Herzen, schreibt dem innersten Fühlen die Wege vor, erhebt oder erniedrigt den stolzesten Teil unseres Ichs, die Persönlichkeit, und ist selbst damit nicht ersättigt, sondern ändert auch die Form des äußeren Menschen nach den Gesetzen seiner inneren Herrschaft. Wie wenige Staaten gibt es, die ihren Bürgern eine Haltung, eine Gebärde als Stempel ihrer Zugehörigkeit aufgeprägt haben, das Christentum aber hat einen so strengen Stil des Lebens geschaffen, daß es dem Einzelnen vom Morgen bis zum Abend, von der Wiege bis zum Grabe den Zwang seiner Bräuche aufnötigte.

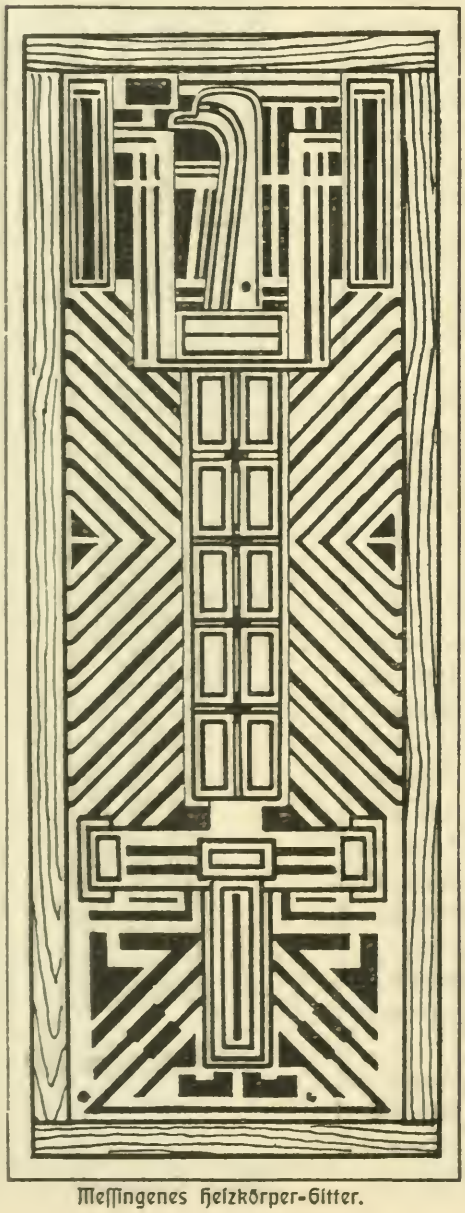
So kann dem ringsum Suchenden widerfahren, daß er endlich wieder zur Kunst rückkehrend sie fragt: bist du denn auch selbst Kunst in diesem höchsten strengsten Sinne? Und vielleicht ist die Erklärung für den innersten Mißerfolg



Eiserner Wand-Leuchter.



Treppen-Läufer.



Messingenes Heizkörper-Gitter.

gewisser Kunst-Zeitalter hier zu finden. Ihre Meister erzeugten Kunst-Werke, aber sie schufen weder sich selbst, noch ihr Leben zum Kunst-Werk um. Adel verpflichtet, und wer viel geben will, muß vieles errungen haben. Wohl könnte die Kunst nun träumen, die Bezirke des Lebens seien ihr untertan. In Wahrheit würde ihr Thron im eigenen Reich wanken, wollte sie sich scheiden von allen den Kräften, die ihr nur von auswärts zufließen können. Nicht die Kunst, die einige farbige Freuden wie gelegentlich über den Kranz der Werkel-Tage streut, erfüllt auch nur den eigentlichsten Zweck, das nächste Ziel ihres Daseins, sondern allein die andere, höhere, die selbst nur der bunteste Blüten-Kelch an der Blume des Lebens ist. Nicht die Kunst sei Herrin, sondern das Kunst gewordene, Kunst erzeugende Leben.

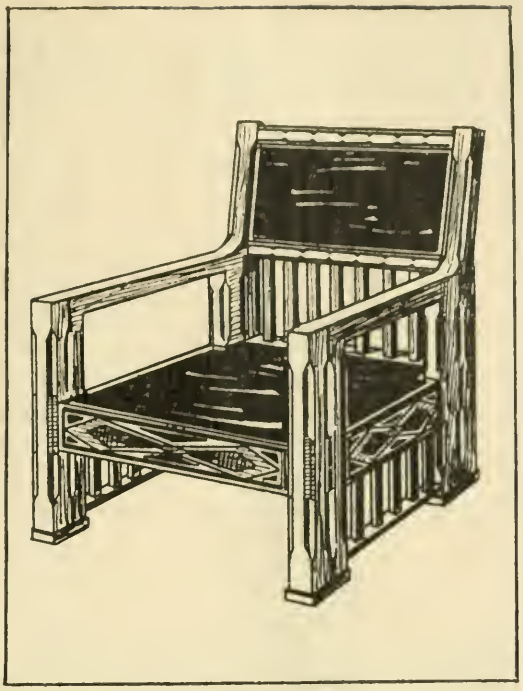
Im Leben aber fließt alles in Eines, Dichten und Denken, Forschen und Bilden, Wollen und Handeln, Empfinden und Sichdarstellen und die Kunst wird nur dann auch ihres engsten Amtes recht warten, wenn sie dieser Einheit und diesen Teilen allen dient, ihnen allen im Bilde und in Schönheit einen naturnotwendigen Ausdruck leiht. Vieles von dem, was eine reiche Zeit hervorbringt, ist ihr fremd; die dämmernden Tiefen des Fühlens und Ahnens sind ihr näher, als die klaren Eiskonturen der Gipfel denkenden Erkennens, das Wesen des Glaubens ist ihr verwandter, als die schroffen Härten staatlichen Handelns. Aber aus allem darf und kann und muß Kunst schöpfen, wenn anders sie das höchste ihrer Ziele erreichen, wenn sie den fleisch- und bildgewordenen Geist der Zeit darstellen will.

Einen Prüfstein gibt es, an dem sich die Kunstzeitalter scheiden, das ist ihr Verhalten auf den Grenzgebieten von Kunst und Leben. Jede Sitte, jede Form des Verkehrs ist künstlich, künstlerisch verwandeltes Leben, alle Geselligkeit von den letzten Außenwerken des Brauches, des Grußes oder des Tafelns bis zu den engsten, leidenschaftlichsten Berührungen, die sie zwischen Mensch und Menschen schafft, bis zum Kampf und Frieden der Herzen und der Sinne, dem leidenschaftlichen Liebesspiele zwischen Mann und Frau, ist dem Lebensstil der Völker und Zeiten unterworfen. Und dieser Lebenskunst ist die dem Leben dienende Kunst nahe verschwistert, die Kunst, die nicht die Feste, sondern den Alltag der Menschen schmücken, die Haus und Hausrat, Gewand und Leib betreuen will. Der Meister der rhythmischen Wortkunst unserer Tage, Stefan George, hat dieser Einsicht vielleicht den

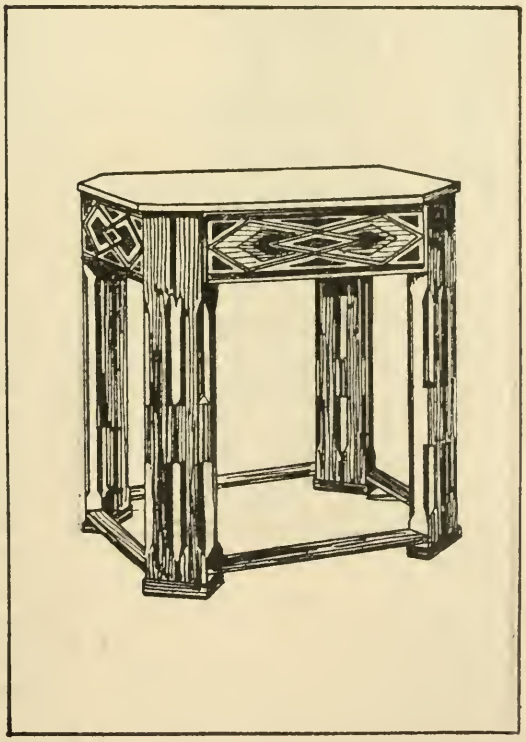
drängendsten Ausdruck verliehen, da er jüngst es aussprach: daß der Deutsche endlich einmal eine Geste, die deutsche Geste bekomme, das ist ihm wichtiger als zehn eroberte Provinzen.

Die Künstler der Gegenwart beseelt heute endlich dieser hohe Ehrgeiz von Neuem. Wo aber finden sie Muster und Vorbild, besser Ermutigung und Anfeuerung in alten Zeiten? Von allen den Vergangenheiten, die über die Abgründe der Jahrhunderte hinweg zu uns zu sprechen pflegen, lockt uns keine mit so wohllautender Stimme als die selige Zeit, in der Hellenen die weichsten und edelsten Melodieen ihres Schauens und Bildens fanden. Aber es beginnt doch unter uns sich die stolze Meinung zu regen, daß es dem germanischen Weltalter nicht ziemt, bis an das Ende der Tage, wie nun fast zwei Jahrtausende lang, in dienender Haltung dort Schüler und Nachahmer zu sein, wo es endlich, endlich den eigenen Wuchs seines Wesens emporrecken sollte. Wir wollen der Antike nie unsere Huldigung, unsere Verehrung versagen, aber wir wollen sie aus der Ferne grüßen, wie ihr Held Odysseus that, da er sich den Sinn und den Gefährten die Ohren gegen den Sang der Sirenen verschloß.

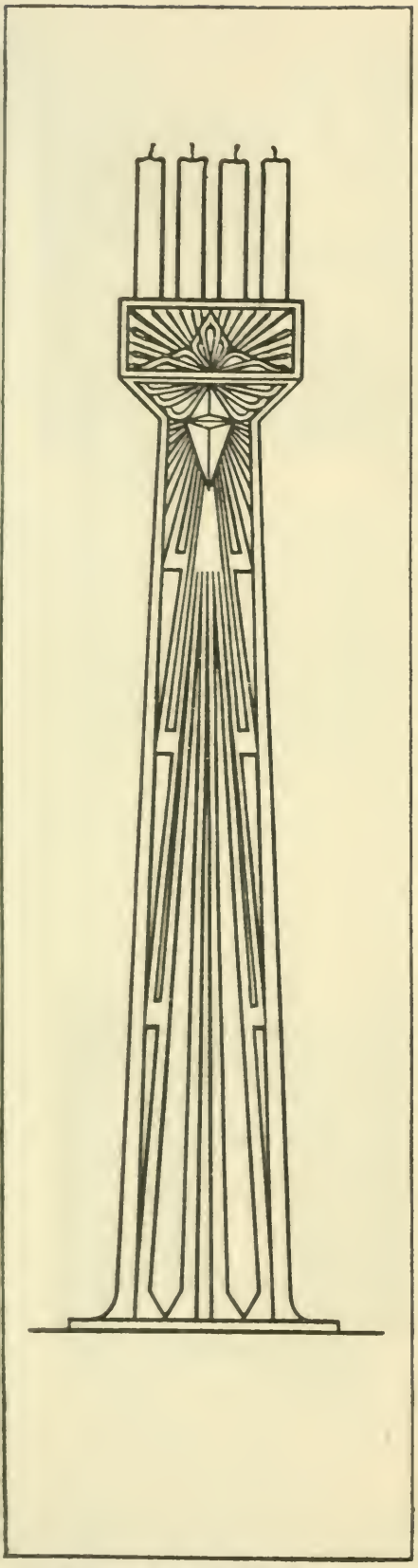
Glück und Stolz: wir haben selbst in unserer Vorzeit ein Alter, das ohne solche Anleihe aus der Fremde Kunst und Leben in einen strahlenden Bund zu vereinen wußte. Es ist freilich von sehr viel herberer Schönheit, aber uns heutige, deren Augen durch tausend Glätten dazwischen liegender Jahrhunderte und Stile zugleich verwöhnt und ermüdet sind, verlangt nach harten und zackigen Linien, und wir sind geschickter, als irgend eines der seitdem dahingegangenen Geschlechter, ihren Reiz zu empfangen. Es war eine Völkerjugend, die damals anbrach und der leicht goldene Schimmer mittagverheißender und doch erst zart glimmender Morgenröte ist über sie gebreitet. Es ist die Zeit, in der sich zuerst die edlen Schroffen gotischer Dome zum Himmel reckten, es ist die Zeit, in der zuerst die bunten Bilder wirklichen, gegenwärtigen Lebens in Verse gedrängt wurden, es ist die Zeit, in der zuerst grübelnde Gläubige eine neue tiefere germanischere Form für den fremden Glauben zu finden trachteten, es ist die Zeit, in der zuerst stille Forscher Lehrgebäude ersannen,



Sessel aus dem Musik-Zimmer.
Schwarz gebeiztes Birnbaumholz mit Intarsien-Einlage und grauer Leder-Polsterung.
Ausgeführt von L. J. Peter — Mannheim.



Tischchen aus schwarz gebeiztem Birnbaumholz mit Intarsien-Einlage und Marmor-Platte.

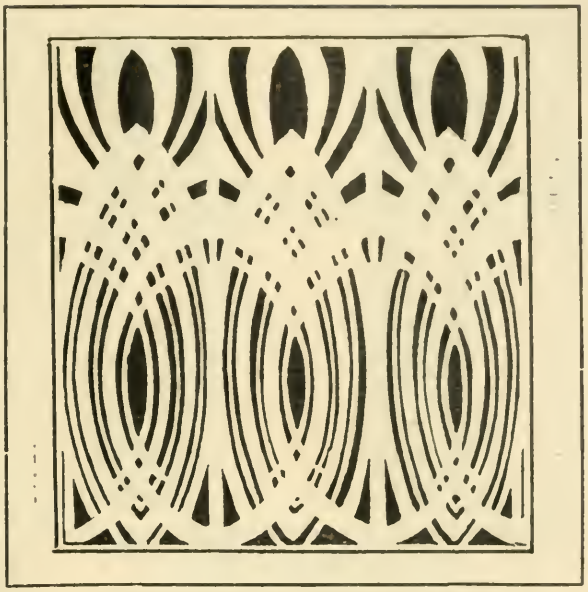


Standleuchter aus Aluminium-Bronze.

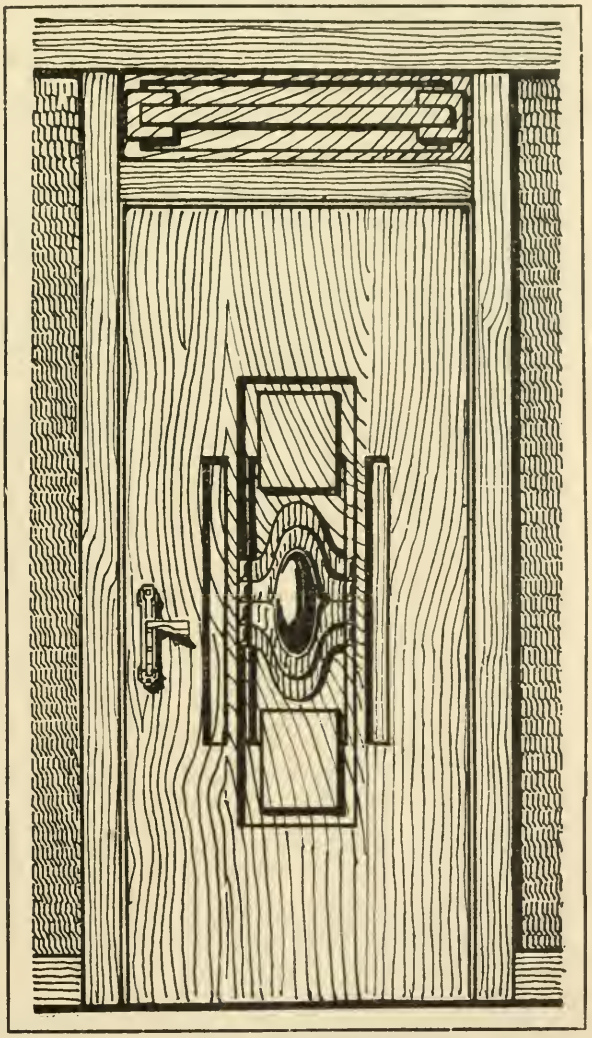
deren oberſte Baugedanken freilich der Antike abgeborgt waren, deren Formen aber kaum minder labyrinthiſch und ſchnörkelhaft und alſo eigentümlich waren, als die der Fialen und Dachreiter auf den Firſten der Kathedralen. Es iſt zugleich die Zeit, in der zuerſt Brauch und Verkehr der Menſchen höhere, gewähltere Formen gewannen, die Zeit, in der zuerſt die Frau aus dem Frieden der Kinderſtube und der Wirtſchaftskammern in die freie und edle Geſelligkeit des Söllers und des Feſtſaals trat, die Zeit, in der zuerſt die Liebe der Seele und der Sinne bewußt ausgekoſtet, das Band zwiſchen Mann und Weib in künſtlich ſchöne Schlingungen geknüpft wurde. Und alles floß in eines zuſammen: das edle Neigen, das ſchöne Schreiten, das damals unter der Lehre zarter Frauen bei den Männern des Schwertes erſt die wilde Plumpheit der Vorzeit verdrängte, es findet ſich unbeholfen wieder in den Bildern der Miniaturen, kindlich treu in den Strophen der Heldengeſänge, ſchön in den Standbildern der Dome. Schaut ſie an die Stifterſtatuen des hohen Chors der Naumburger Kathedrale und ihr findet an den edlen Frauengeſtalten, die dort von frühgotiſchen Konſolen zu uns herniederblicken, einen Wurf der Falten und ein Regen ſchmaler Hände, aus dem eine unnachahmliche Vornehmheit der Gebärde ſpricht. Und Creſtien von Troyes, der zuerſt die bunte Mannigfaltigkeit abenteuernder Fahrten mit dem Märchenzauber dunklen Geheimniſſes übergoſſen hat, der die ſchwülen Rätſel der dämmerigen Wälder der Bretagne und ihrer keltiſchen Lieder, die Weihe der chriſtlichen Myſtik und die neue Ritterlichkeit in Eines verſchmolzen hat, er ſaß zu den Füßen von Marie, der Gräfin der Champagne, die aus ihrer Sonnenheimat im Süden die Lieder der provenzaliſchen Troubadoure und die Lebenskunſt der neuen Leidenſchaft gebracht hatte. Und wenn dieſe Dame Beichte ablegte, dann hat ſie ſie in die Ohren des geſchmeidigen Kaplans geflüſtert, der in ſtillen Abendſtunden das erſte Geſetzbuch der Liebe aufſchrieb und die Urteile des galanten Gerichtshofes, der cour d'amour der Gräfin, nach allen Regeln ſcholaſtiſcher Gelehrſamkeit begründete. Frauen, Dichter, Künſtler, Liebende, ſie haben die Bildung dieſes Zeitalters geſchaffen: ſogar Staat und Geſellſchaft ſind in die Kreiſe gezogen worden, die dieſe weichen waffenloſen Hände beſchrieben hatten. Der Kampf ſelbſt ward damals zum Spiel, zur Kunſt, das Turnier und auch die Fehde war der in Regeln gebrachte, der ſchöne Krieg, wie die Burg die ſchöne Feſtung war. Daß damals der Adel erſt zu ſeinen Jahren kam, iſt kein Zufall. Nur ein

Herrenstand konnte mit so viel wählender Kunst die Formen des Lebens wandeln und erst die Instinkte der Vornehmheit, die jetzt sich regten, konnten den Adel zu einem wirklichen Stand machen.

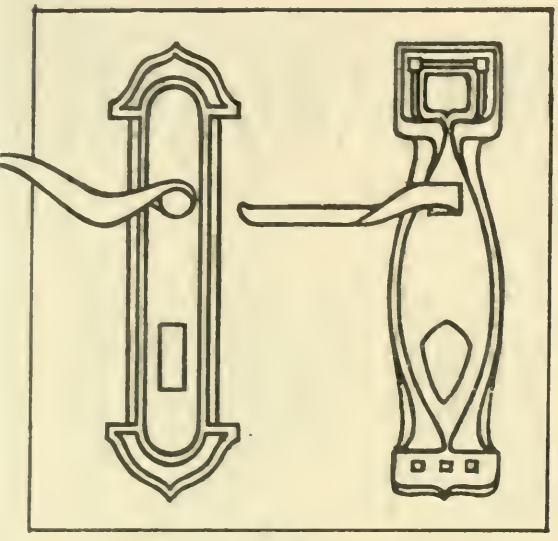
Wenn sich irgend ein Zeitalter einer bezeichnenden Linie rühmen darf, so ist es die Gotik: die starre Steilheit ihrer Form und die bizarre Fantastik, mit der sie alle Massen ihrer Bauten in tausend Linien und Flächen auflöste und doch auch wieder in herrischer Meisterschaft zusammenhielt, bietet sie am köstlichsten dar. Von den ungezählten Harmonieen, die von den schönen Verhältnissen aller dieser Bauten uns in's Ohr klingen, steigt ein Triumphgesang der reinen Form empor. Keine Baukunst erzählt, diese aber am wenigsten: sie spricht nur durch die Linie selbst zu uns. Durch dieselbe Stilisierung aber haben die lebendigen Menschen von damals ihr Leben aufgehöht, ihr Lieben gesteigert, ihre Gebärde verfeinert. Und wie groß war ihr Werk, da sie doch die Ersten waren, die so thaten, und da sie kein Muster, kein Vorbild nachahmten. Wie ihre Baukunst die erste Empörung des germanischen Geistes gegen die Kunstherrschaft der Antike, so war das neue Leben, das sie schufen, noch mehr ihr Eigentum. Und der Zauber ihrer Linie hat sich von den Menschen über alle Dinge verbreitet, die ihnen nahe waren: damals zuerst wurde Gerät und Gewand mit reichem Schmucke umkleidet, die Burgen waren außer den Königspalästen die ersten Wohngebäude edlen Stiles. Und es bedeutet vielleicht den artistisch höchsten Ruhm der Gotik, daß sie, wo immer sie auch vordrang, Formenkunst blieb, nie ängstlich am Stoffe klebte und die Wirklichkeit immer herrisch gemeistert hat. Ob sie auch ihren geschnitzten Altären viel bunte Schilderungen einfügte, man empfindet alle diese heiligen Geschichten nicht als um ihrer selbst willen erzählt, sondern als vollkommen bezwungenes Beiwerk der Schmuckform. Und wer, der in dem feierlichen Hain der Pfeilerbäume wandelt, den der einzige Erwin pflanzte, denkt an die hundert Einzelszenen der Glasmalereien. Aber ihn durchschauert die Farbenglut, die durch alle Fenster bricht und als ein mystisch wogendes



Heizkörper-Gitter aus versilberter Bronze.



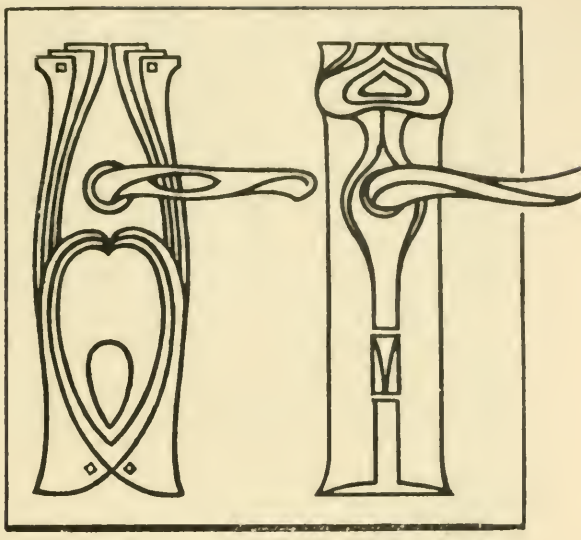
Thür in Kirschbaum-Holz.



Thür-Beschläge aus Bronze.

Märchen-Licht zwischen den Arkaden und Triforien des Münsters flutet. Wie die zehntausend Verse und die hundert Abenteuer des Parzival-Sanges von dem milden Rätselglanz des Graal überschimmert sind, so leuchtet über all der kindlich treuen Schilderkunst der Gotik ihre hohe Form, ihre große Linie und so war auch das Leben dieser Menschen durchdrungen von dem hohen Zwang gewollter Schönheit. – Mehr als eines der Jahrhunderte, die seit jenem herb-zarten Frühling germanischer Kultur dahingerollt sind, hat den Schatz zu erhalten, zu mehren und vielleicht allzuoft durch neues Geschmeide zu ersetzen versucht. Niemals aber ist eine Lebenshaltung geschaffen worden, die so von Grund auf neu und so einheitlich geschlossen gewesen war. Die Vermählung der Gotik mit antikem Geiste, die das Quattrocento vollzog, war ein Bund von unerhörtem Liebreiz und die Werke der Kunst, die als seine Kinder das Licht der Welt sahen, bethören uns noch heute den Sinn mit ihrer seltsamen, zwiespältigen Schönheit. Die Renaissance war eine Wiedergeburt des Hellenismus, aber auch ein Wiedersterben des Germanentums in der Kunst und trotz aller ihrer lockenden Süße reizt sie uns heutige weniger, als irgend eines der Geschlechter seit Rafaels Tagen. Barock und Rokoko haben, so sehr sie auch Erben waren, einen glänzenden Vorzug vor den späteren Zeiten, sie umspannten die Menschen ihres Alters wieder mit einer einzigen Linie, sie zwangen Kunst und Leben wieder zu einer großen Einheit zusammen. Und so wehe uns auch die Flachheit und Unnnerlichkeit vieler ihrer Leistungen thun mag, die ernsthafte Feierlichkeit und das nur tragisch aufgeregte Pathos des Barock, die leichtfertig tändelnde Anmut und die silberhelle Fröhlichkeit des Rokoko haben ihren Jahrhunderten eine Pose, ein Profil gegeben, die sie kenntlicher und auch im höchsten Kunstsinn wirksamer machen, als viele reichere, aber auch zerfahrenere Zeiten. Der Naturalist Rousseau, der Revolutionär der Staaten und der Geister, hat diese Linie, diese Form zerstört, aber er hat auch fast jeder Linie, jeder Form in Kunst und Leben den Krieg erklären wollen. Noch war es zu früh, der Klassizismus, der dem Eiferer auf dem Fuße folgte, hat noch einmal das Feldgeschrei Tod der Kultur zum Schweigen gebracht und wenigstens in dem Frankreich der ersten Republik, des ersten Kaisertums hat er sein Szepter vom Thron der Kunst wieder weit hinein ins Land des Lebens geschwungen. Sein siegreicher Statthalter David hat den Franzosen dieser Jahrzehnte nicht allein Bilder und Bildwerke, Dramen und Bauten nach seinem Sinne vorgeschrieben, er hat ihnen auch Kleid und Festschmuck, Gerät und Hauszier aufgenötigt. Aber nur kurze Jahre währte der Traum, die Romantik verdrängte die antikisierende Kunst, die erste Renaissance des Germanentums siegt über die letzte der Antike. Freilich auch sie wollte zuerst nur hohe Kunst und jene Männer, die in San Isidoro ihre nazarenisch-germanischen Pläne schmiedeten, wollten nicht nur Kunst schaffen, sondern auch Kunst leben. Und vielleicht ist es ihnen an dem eigenen Ich besser gelungen, als an ihren Werken, die doch nur halbe Erfolge waren. Die meisten ihrer Mitstreiter aber wandelten sich aus Kämpen einer reinen Fantasie- und Formenkunst in Wegebereiter der Wirklichkeitsschilderung um: tief in den Boden der frühen Romantik sind die fruchtbarsten Keime des Realismus eingesenkt.

Das neunzehnte Jahrhundert als das Zeitalter der Stoffkunst war von allen, über die in unserem Weltalter der Blick rückwärts schweifen kann, das kunstloseste. Es hat



Thür-Beschläge aus Bronze.

Rousseaus Losung in ihrem verneinenden Teile nach Kräften verwirklicht und hat der Kultur als einem das Leben zur Schönheit steigernden Zwange abgesagt. Diese Grabrede dürfen wir ihm halten, ohne es deshalb schelten zu wollen. Denn es hat unser Wissen so unerhört bereichert, es hat auch das Wissen um die Wirklichkeit für die Kunst so sehr verschärft, daß es eitel Undankbarkeit wäre, wollten wir ihm grollen. Aber alle Strebenden, alle Vorwärtsdringenden soll doch eine tiefe Freude beseelen, daß das Jahrhundertende einen Umschwung herbeiführte. Nietzsche, der Baumeister schimmernder Gedankenpaläste, Böcklin, der Maler der groß gesehenen, größer wiedergespiegelten Natur, Puvis de Chavannes, der Schöpfer zarter, stiller, edler Träume, unter diesem Dreigestirn ist die Jugend der neuen Kultur herangereift. All unser Sehnen aber zittert in dem einen Wunsche, daß die da kommen, den Großen nicht Schande machen, welche ihnen die Bahn bereitet haben.

Denn unermeßlich viel bleibt zu hoffen, bleibt zu thun. Daß in der Wissenschaft der Gedanke Herr über die Beschreibung werde und sie aus einem Selbstzweck wieder zum Werkzeug mache, daß in der Kunst das Urrecht der Fantasie über die knechtische Nachahmung der Natur siege, ist vielleicht schon heute gesichert. Aber ob auch das Leben wieder eine neue Linie erhalten könne, ist eine weit bangere Sorge. Auf den Grenzmarken zwischen Kunst und Werktag wird auch diesmal wieder die Entscheidung fallen und alles ist daran gelegen, ob auch die Menschen Kraft gewinnen, sich wieder zum Kunstwerk umzuschaffen, ob eine einheitliche Welt- und Lebensanschauung wieder Macht erlange über die Gemüter und ob aus geistigem Schaffen und vollem Sein wieder eine Kultur werde.

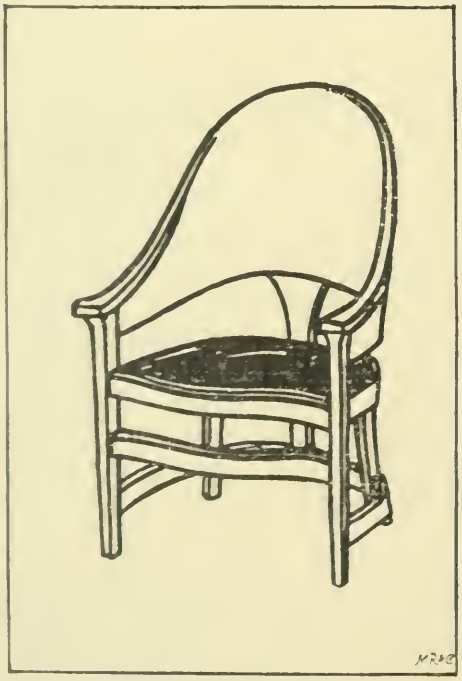
Daß in den dicht hinter uns liegenden Jahrzehnten die reine und die angewandte Kunst so verschiedene Wege gingen, ist für die vollkommene Unfähigkeit dieses Zeitalters zu solchem Werke bezeichnend. In dem Lager der reinen Kunst hat der Wirklichkeitsdrang dieser Jahrzehnte mit unverächtlicher Stärke sein Werk gefördert und vollendet, in dem der angewandten aber kam es in Ermangelung aller, aber auch aller schöpferischen Kraft zu einer langen Reihe von Wiederausgrabungsversuchen. Und was man Abschreiben hätte nennen sollen, dem suchte man durch den schönen Namen historischer Kunst einen Schein eigenen Rechtes zu leihen. Beide Zweige der Zweckkunst, Bau- und Zierkunst, teilten dieses trübe Schicksal und die Blätter, die für das letzte halbe Jahrhundert im Buch der Kunstgeschichte ihnen offen standen, haben sie leer gelassen. Denn Niemand wird an den blassen und oft sehr übel zusammengestellten Kopien, die sie mit unsicherer Hand dort eingetragen haben, auch nur einen Zug eigener Handschrift nachweisen können. Wes Geistes Kind diese Jahrzehnte waren, spricht sich in der bequemlich-leeren Behaglichkeit ihrer Alltags-Polstermöbel und der nüchtern-kahlen Zweckmäßigkeit ihrer Eisenbauten noch am erträglichsten aus.

Zu den glücklichsten Vorzeichen der neuen Bewegung gehört, daß sie begonnen hat, mit diesen üblen Ueberlieferungen zu brechen. In England, wo man wenigstens im Landhausbau die Folgerungen aus den Lehren der naturalistischen Kunst zu ziehen gewagt hatte, hat unter dem Einfluß der praerafaelitischen Malerei, einer der wenigen Stilketzereien des neunzehnten Jahrhunderts, die Zierkunst zuerst eine entgegengesetzte, eine stilisierende

Richtung eingeschlagen. Aber der Wagemut jener ersten Meister war noch gering, die Formen ihres Hausrats lehnten sich an die Muster der etwas dünnen Zierkunst der Regierungszeit der Königin Anna an, und es ist erstaunlich, einen wie realistischen Eindruck heute selbst Morris'sche Decken und Stoffmuster machen. Seit den letzten Jahren vor der Jahrhundertwende aber sehen wir mit frohem Staunen in Belgien und Deutschland eine Bewegung um sich greifen, die viel kühner vorgeht. Sie hat mit keckem Griff den neuen Stil, dessen Unmöglichkeit die Gegner höhnend beteuerten, wirklich geschaffen und haben ihre Schiffe auch erst eben die Anker gelichtet, so schwellte ihnen doch ein Wind nicht mehr nur der Hoffnung, sondern schon erster schneller Fahrt die Segel.

Mehr als einer unter den Meistern der neuen Zierkunst hat das scharfe Profil einer eigenen Persönlichkeit aufzuweisen: so Van de Velde, der Geometer, dessen nie irrender Griffel das Ornament erlöst hat von der unerträglichen Herrschaft der uralten Linienführung der Renaissance, so Obrist, dessen Stickereien die schüchterne Anmut zitternder Gräser berückend wahr wiedergeben und doch dem eigenen Stile dienstbar machen, so Endell, der zu der einzig bizarren Schroffheit und Eckigkeit seiner Schmucklinien nun im Begriff steht, flimmernde Farbenträume von nicht geringerer Kraft zu fügen. Auch ein Erneuerer alter Kunstgedanken von ganz unepigonenhafter Stärke ist aufgestanden, ein Gotiker selbstverständlich. Melchior Lechters Parzivalsaal hat zum Ruhm deutscher Kunst im Jahre 1900 in einem Winkel des häßlich lärmenden Weltjahrmarkts einen Schimmer von Weihe und hoher Feierlichkeit aufglimmen lassen.

Ein Jahr später aber ist auf heimischem Boden unter Schutz und Förderung eines Fürsten von Karl Augusts mäcenatischer Art ein Werk angewandter Kunst erwachsen, das eine neue Staffel auf dem Wege zu diesen Zielen darstellt. Der Künstler, dessen Arbeit diese Blätter im Bilde schildern sollen, hat ein Anrecht darauf, daß seiner auch im Wort gedacht werde, wenn von Kunst und Leben in Vergangenheit und Zukunft gesprochen werden soll. Peter Behrens hat vermocht, das Haus, das er auf der Mathildenhöhe in Darmstadt sich und der Kunst errichtete, mit Bildern, Reliefs und Holzschnitten seiner eigenen Hand zu schmücken, er hat es nach eigenem Risse erbaut, kein Gerät, kein Schmuck ist darin, den er nicht entworfen hätte, und noch die Buchstaben dieses Druckes sind von ihm geformt. Hier ist ein Gesamtkunstwerk entstanden, dem ein Wirken in allen Bezirken bildenden Schaffens das Leben gab. Doch noch mehr, in dem planenden Hirn, ja vielleicht schon im gelebten Leben dieses Meisters einen sich Kunst- und Kulturgedanken und wenn er seine Ziele erreicht, kann er sich rühmen, an das volle Werk des beginnenden Zeitalters Hand angelegt zu haben.

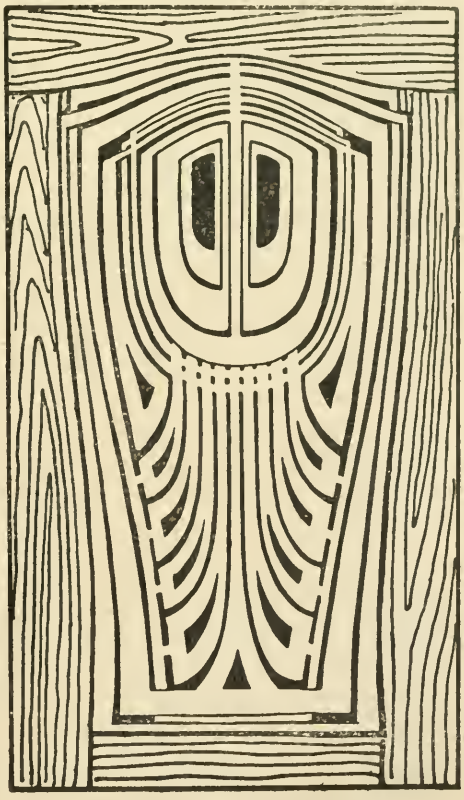


Lehnsessel aus der Bibliothek.

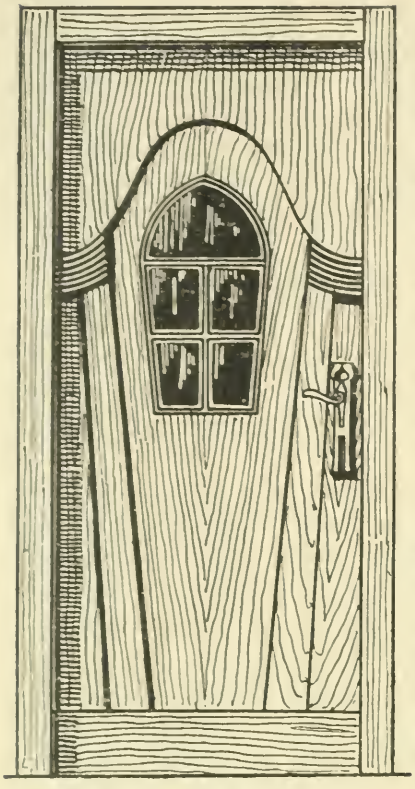
Peter Behrens hat eine neue, höher über die Wirklichkeit fortgehobene Schauspielkunst gefordert. Er hat in Wort und Bild dargelegt, wie ihr ein neues Haus, mit neuen, minder groben Wirkungen auf Auge und Sinn des Zuschauers, erbaut werden könne. Er hat mit der Anordnung der Wandeltänze, die das Eröffnungsspiel der Darmstädter Ausstellung trugen und geleiteten, einen Versuch stilstarker Reigenkunst gemacht. Er hat sich vor allem laut zu der Vereinheitlichung der Künste, lauter noch zu der Verbindung und Durchdringung von Leben und Kunst bekannt, hat sie als einer der Ersten bewußt gefordert.

Indessen dem Künstler ist beschieden, nicht mit dem Worte, sondern im Gebilde zu wirken. Das Haus Behrens ist das beredteste von den Programmen, mit denen sein Erbauer für die Verwirklichung seiner Pläne zu werben trachtete. Als Kunstwerk ist es das letzte Glied in einer nicht mehr ganz kurzen Kette von Hervorbringungen, die sich fast von Anbeginn in den Dienst hoher Formenkunst stellten. Der Maler Behrens begann als Naturalist: der Ausgangspunkt fast aller der jüngeren Künstler stilisierender Richtung, die heute thätig sind. Aber er hat diesem Banner sehr früh abgeschworen und ist, ohne von irgend einem Meister sichtbar beeinflußt zu sein, auf die Suche nach der neuen Kunstweise ausgegangen. Er hat, wie alle die stärksten unter den Jüngern dieser Richtung das große innere Erlebnis im Sinnbild dargestellt, er hat den Traum und die Offenbarung des Schaffens selbst verkörpern wollen, er hat, beeinflußt durch die großen Vorbilder des Landes der aufgehenden Sonne, dem farbigen Holzschnitt neue Wirkungen entlockt und er hat am glücklichsten im Bildnis gezeigt, wie deutscher Ernst und reine Form sich paaren können.

Das Zeitalter und die Geistesrichtung, in die der Einzelne vom Schicksal gestellt wird, werden ihm fast immer die letzten Ziele seines Wollens setzen; Form und Färbung jedes geistigen Schaffens aber quellen aus der Persönlichkeit hervor, aus jenen tiefen, fast triebmäßigen Gründen des Ichs, wo die unbewußtesten, aber auch die entscheidendsten Impulse des Lebens ihren Ursprung haben. So war unzweifelhaft für Behrens sein Anschluß an das stärkste Kunststreben unserer Jahrhundertwende das Gegebene, Sichere, Unvermeidliche: für eine bestimmte Gattung Menschen ist es in unseren Tagen Schicksal, daß sie den Flug aufwärts nehmen, von Wirklichkeit und Alltag fort zu den höhen freien fantastischeren Bildens, gerade wie es für einzelne Forscher dieser Generation Schicksal ist, daß sie der Schilderung und Beschreibung abschwören, um sich dem Begriff und dem Blick in das Weite zu verschreiben. Sehr verschieden aber ist, was die Einzelnen im selben Sinne unternehmen. Klingers große Gedanken- und Seelenmalerei, Stucks robuste Sinnenfreude, die doch auch in die Tiefen des Herzens und sündiger Leidenschaft vordrang, Leistikows edle Vereinfachung nordischer Landschaft, die unsere nächste Umgebung uns in ein Märchen und in fremde Schönheit umzuwandeln wußte, Melchior Lechters gotische Träume, die aus altem Wein neue Trunkenheit zu schöpfen, die das stille Geheimnis der ältesten Germanenkunst und den Wahrsagervogelgeist des Sehers unserer Tage zu einem Mysterium zu verschmelzen vermochten — wie weit gehen sie alle aus einander und sind doch aus einem Kunstgeist heraus geboren. Ludwig von Hofmann hat auf seinem Bilde, das er Sonnenblick zubenannte, einige Farbentöne nebeneinander gesetzt, die mir immer im Gedächtnis wieder klangen, da ich die Säle der Jahrzehnt-Sammlung im Welt-Ausstellungs-Jahr durchwanderte und ich habe kein einziges Bild der gegenwärtigen Meister Frankreichs gefunden, das mich diese Harmonie hätte vergessen lassen können. Peter Behrens hat nicht seine ganze Kraft der Staffelei und der Palette gewidmet, aber ich finde, seine Bildnisse weisen ihm unter den deutschen Meistern der Gegenwart eine Stellung von vollkommener Selbständigkeit zu. Sie teilen mit allen



Heizkörper aus der Bibliothek.



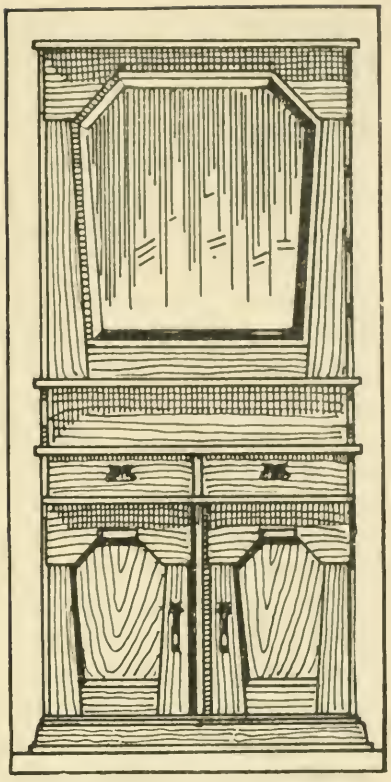
Thür zur Veranda des Gäste-Zimmers.

jenen Werken, die, um es mit einem klangvollen Worte zu sagen, in Böcklins Namen geschaffen worden sind, den Drang zur Vereinfachung, zur Aufhöhung der Form und zur Entfesselung der Fantasie von den Banden der Natur-Nachahmung. Aber sie sind höchst bezeichnend für diesen einen Menschen. Sie erzählen davon, daß ihr Urheber durch alle Härte und Herbigkeit des Naturalismus hindurchgeschritten ist, nicht ohne von ihr dies Eine zu lernen: auf alle Eitelkeit billigen Glanzes zu verzichten. Denn in ihrer aschfarbenen Zurückhaltung drückt sich eine bewußte Absage an eine Reihe von Kunstmitteln aus, denen die Art des Künstlers abgewandt ist und die er lieber ganz ausmerzen, als zu einer nur mittleren Wirkung verwenden wollte. Um so stärker tritt so die Kraft der Linie hervor, ohne daß sie auf anderem als koloristischen Wege dem Ziele zustrebte. Dieser so ganz edeln, so ganz vornehm unaufdringlichen Formen-Wahl entspricht der Geist dieser Bildnisse. Eines von ihnen stellt eine junge Frau dar, deren reines, edles Antlitz in den entscheidenden Linien mit vollkommener Sicherheit wiedergegeben ist. Diese Tafel ist an sich eines der köstlichsten Zeugnisse für die Kühnheit des Übergangs, den unsere junge Formen-Kunst aus dem alten naturalistischen Lager in ihr eigenes neues vollzog. Die Dame ist im Kostüm geschildert, aber der Umhang, der in ganz modischem Schnitte sie schmückt, ist bedeckt mit einem fremdschönen Schilf-Ornament, das auf den Trottoirs der Linden oder der Ludwigs-Straße noch nie ein sterbliches Auge gesehen haben könnte. Das strahlend klare Blau der Augen entspricht der Wirklichkeit, aber der archaisch-strenge Karakter, den der einfarbige Hinter-Grund wahrt, drückt sich auch in der treffsicheren Vereinfachung der Linien und Farben des Kopfes aus. Ein anderes Bild, der Kuß geheißen, mischt mit derselben starken Einfachheit Wirklichkeit und Steigerung, Stoff und Form. Das Gesicht des kleinen Burschen, das gar nicht aufgehöht ist, zeigt alle kindliche Thumbheit seines Alters; dem der jungen Frau aber, die ihr Kind küßt, ist alle Weihe der Mutter-Liebe aufgeprägt durch den wundervollen Einfall, der den Künstler ihre Augen fast ganz geschlossen malen ließ, und durch die edle Vereinfachung, die auch hier alle Formen und Farben mit dem Hauch hoher, wählender Kunst umwittert. Selbst Otto Erich Hartlebens weinfröhliches Gesicht, das doch nur in stiller, sich selbst und die Welt belächelnder Komik nachdenklich und betrachtsam erscheint, ist auf einem dieser Bildnisse zu medaillenartiger Feierlichkeit aufgehöht. Eines aber offenbaren diese Werke alle in ganz unaufdringlicher, darum doch um so beredterer Schweigsamkeit: daß hier der etwas schwere und spröde, aber im tiefsten Innern nachhaltig lodernde Ernst deutscher Art einen seltenen Bund mit dem Drang zur reinen Form, zur hohen Kunst eingegangen ist.

Selbst aus diesen Werken nicht angewandter Kunst klingt ein Nebenton, der zur Steigerung des Lebens leise lockt. Der Sieger, einer der am stärksten stilisierten Holzschnitte von Behrens, predigt Stärke und die Frauen-Bildnisse verkünden unausgesprochen eine Botschaft, die heute wie frohes Flüstern von Mund zu Munde geht: daß nur die Ehe hohen Sinnes dem Bunde zwischen Mann und Weib alle Kräfte und alle Schönheiten abzulocken vermag, die er dem Wissenden spenden kann. Eine ganze Generation von Künstlern hat in der Zügellosigkeit ungebundenen Zigeunerlebens oder in der fragwürdigsten der Eheformen, in der Modell- und Kellnerinnen-Heirat, das rechte Glück für den frei Schaffenden erkennen wollen, und eine Ehe zu führen galt fast als ein Bekenntnis

altfränkischer Gebundenheit. Es sei ferne, einen Regelzwang aufzustellen, der selbstherrlichen, sich selbst beherrschenden Männern zu unnützer Fessel oder selbst schädlicher Bürde werden könnte; aber daß nur die wohlgeschaffene Ehe den Genüssen eines Doppel-Lebens ihre vollkommene Tiefe und Zartheit verleihen kann, darf heute doch wieder und, in der Bekräftigung ganz neuer Erfahrungen, mit diesem Nachdruck vielleicht zum ersten Male gesagt werden.

Ganz beherrscht von der Vorstellung eines Lebens, von neuer Geschmücktheit und neuer Getragenheit ist das Haus, das Behrens jetzt errichtet hat. Der Bauzweck ist ganz und gar auf reiche Entfaltung des häuslichen Seins, aber zugleich auf ein ausschließlich nach innen gekehrtes, fest umgrenztes Leben gerichtet. Das Innere überwiegt durchaus in Absicht auf Reichtum und künstlerischen Aufwand der Formen, es hat nur, wie sein Urheber nachdrücklich betont hat, nicht die lässige Bequemlichkeit der Zimmer-Verteilung auf die Anordnung des Äußeren einwirken lassen.



Wasch-Tisch im Gäste-Zimmer.

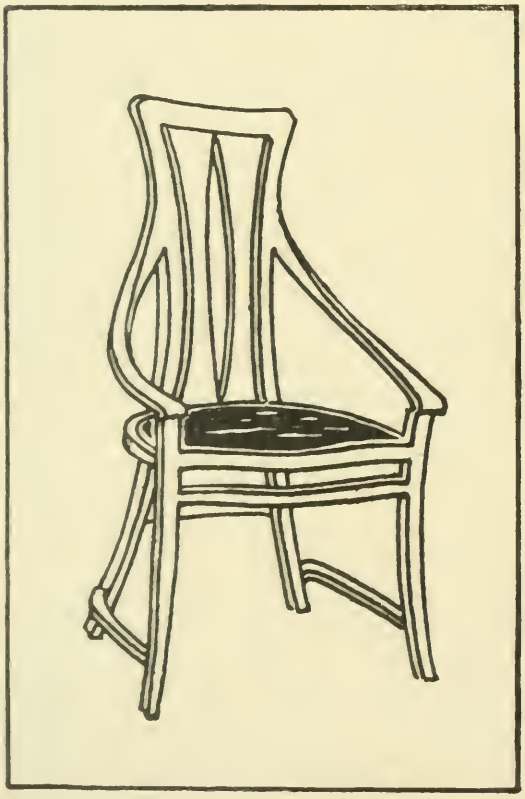
Es ist die Gesinnung vornehmer Bürgerlichkeit, die überall die Ausführung beeinflußt hat. Keine weite Halle empfängt den Eintretenden, ein weiträumiger Treppenbau leitet zu den höheren Geschossen, aber das Vestibül weiß mit Kunst eine nicht geringe Ausdehnung vorzuspiegeln, und die Treppe windet sich so breit und stattlich nach oben, daß auch eine sehr hochgemute Frau hier ihre Schleppe rauschen lassen dürfte, daß man von unten dem Fluß ihres Gewandes, wenn sie die Stufen emporsteigt, mit Genuß nachschauen könnte. Die Zimmer des Hausherrn im oberen Stockwerk, eine Werkstatt und ein Bücher-Zimmer atmen ruhige Ausbreitung. Vor dem Schreibtisch grüßt an dem Lehnstuhl das Auge zuerst eine der edelsten Zier-Linien des Hauses. Ein bewußt altfränkisches Damen-Stüblein, die Schlafkammern der Frau, der Kinder und der Gäste des Hauses prunken zuweilen mit sehr köstlichen Stoffen: gelbes Zitronen-Holz und gelbe Atlas-Decken spielen in dem einen mit dem edlen Silbergrau des marmornen Waschtisches ein feines Farbenspiel. Aber sie sind in Farbe und Form zurückgehalten. Höheren Ehrgeiz weist das Schlafzimmer des Herrn auf: hier durchzieht eine sehr entschieden stilisierte, assyrisch abgeschrägte Linienführung alle Teile der sichtbaren Oberfläche: von den Möbelformen bis zur Wandbekleidung, von den Silber-Beschlägen aller Geräte bis zu dem blaßgrauen Lila der Polster-Bezüge.

Das Auszeichnende dieser Ausschmückung ist, daß sie überall den einzelnen Geräten eine starke Linie, eine ausgesprochene Form aufgeprägt hat. Das neueste Kunstgewerbe hat sonst, auch in Darmstadt, so oft Stücke geschaffen, die sich ausnehmen, als hätte ihr Urheber sie auf jeden Preis zu einem Kunst-Werk umstempeln wollen, indem er ihnen irgend ein Ornament äußerlich anhängte, oder indem er die Konstruktion des Möbels stark betonte. Beide Arten verfehlten den höchsten Zweck der Zier-Kunst, die eine verfährt zu äußerlich, die andere zu nüchtern. Behrens hat beide Fehler vermieden, indem er seine Linien den Dingen tief einprägte. Und er ist dabei mit einem tiefen, unermüdlich fleißigen Ernst verfahren: jedes Zimmer weist ein Ornament auf, das überall durchgeht, sich immer wiederholt und sich doch immer wandelt. Der Spielraum seiner Erfindungen ist kein sehr weiter, und sie sind zuweilen vielleicht allzu geometrisch; aber den Bezirk, den er umfaßt, beherrscht er durchaus. Die Persönlichkeit des Künstlers tritt in dieser

Selbstbeschränkung und der Wucht der Durcharbeitung von neuem unverkennbar zu Tage. Nirgends spielerische Oberflächlichkeit, nirgends üppiger Reichtum einer bizarren Fantasie, überall aber künstlerische Durchdringung mit einer zierenden Form und vollkommene Bemeisterung des Stoffes durch diese Form. Überall hat man den Eindruck, daß hier nicht ein Künstler sich mit einem Werke müht, das seinem Ich fremd ist, sondern daß ein runder Mensch, eine starke, ganz in sich gefestete Persönlichkeit mühelos den künstlerischen Ausdruck seines eigenen Wesens gefunden hat.

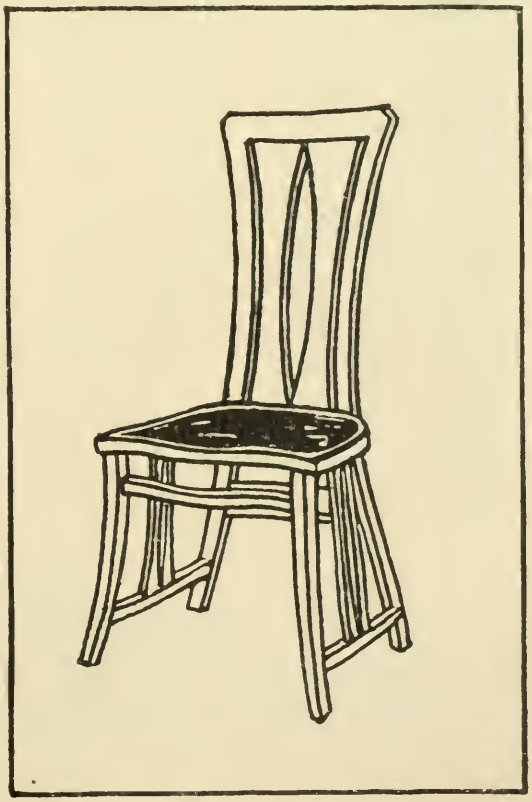
Dieses Beginnen ist zu vollkommener Meisterschaft im Speise-Zimmer gediehen. Eine wohlbedachte Fern-Haltung aller beirrenden Farb-Eindrücke macht den Blick hier allein geschickt und doppelt empfänglich für lineare Einwirkungen: das ganze Gemach ist in funkelndes Weiß getaucht, das durch die höchst delikate Zusammenstellung mit Silber noch gesteigert und nur an einigen ganz seltenen Stellen, in den Polstern der Stühle, einem Teil der Tapete und den Kelch-Füßen der Gläser durch ein tiefes bläulich leuchtendes Rot unterbrochen und so im Grunde nur noch mehr hervorgehoben wird. Sonst trifft das Auge an hundert Stellen, in dem Linien-Gewirr der Decke und der Geschirr-Schränke, in den Verzierungen der Teller und Schüsseln, auf den Griffen der Messer und Löffel, in den Krystallen der gläsernen Kronleuchter und selbst noch im Web-Muster der edlen Gedecke immer und überall auf dasselbe Motiv, nur daß sich diese ewige Melodie in hundert Wandlungen einkleidet. Und zu ihrer einschmeichelndsten Ton-Folge steigt sie in der Linienführung der Stühle auf: deren Armlehnen haben eine so edle Schwingung, daß sie wie mit einer empfangenden Gebärde zur Ruhe einzuladen scheinen. Aber diese Gebärde ist wohl freundlich entgegenkommend, doch zugleich von dem vollkommenen Stolze ihrer edlen Form durchdrungen — so wie die Hand-Bewegung einer gastlichen und doch herrischen Schloß-Frau.

Zur größten Feierlichkeit ist die Zier-Kunst der Innen-Räume in dem Prunk-Gemach des Hauses, in dem blauen Saal, gesteigert. Unerhört köstliche Stoffe zeichnen es aus: die ganz lineare Schnitzerei der Decke und einer Thür ist mit Alt-Gold überzogen, die andere Thür zeigt eine vollkommen linienlose, ununterbrochene Fläche edelgrauen Silber-Ahornholzes, die Thür-Balken sind Stufen von rotem Adner Marmor, die Schwellen von fast noch zarterem grauen deutschen Stein. Den Flügel schmücken reiche Holz-Intarsien, das Parkett ist in ähnlich ausstrahlendem Muster ausgelegt, schwere Stühle laden rings zu andächtig lauschender Ruhe, feierliche Kandelaber tragen starke Riesen-Kerzen, und all diese schwere Pracht, die wie heißer Ambra-Duft die Sinne umnebelt, sie wird gebändigt und zu stillen Akkorden bezwungen durch den einen ganz vollen, ganz edlen Farben-Ton, der in stets gleichbleibender Ruhe von allen Seiten rings hereinklingt: durch das stille, tiefe Blau der mit Glas belegten Wände. Fallen Abends die blauen Vorhänge nieder und schimmern von der Decke nur die blau gedämpften Kerzen des blitzgetragenen Lichtes herab, so bemächtigt sich des Gastes langsam und leise der schöne Wahn, als sei er in ein Märchen-Schloß versetzt und in das Land der Ferne und des Glücks.



Damen-Stuhl aus dem Speise-Zimmer.

Das Äußere dieses reichen Hauses ist auffallend einfach, fast schmucklos. Aber man hat sogleich den Eindruck, als hülle sich hier ein vornehmer Herr in ein graues Über-Gewand, nur um den Glanz zu verbergen, den er darunter zum Feste tragen will. Und neben vielem glücklich und unglücklich Bunten und Unruhigen, das sich ringsum auf diesem Berge dem Blicke darbietet, weiß sich solche Zurückhaltung aufs beste zu behaupten. Sie stellt einen ähnlichen, wiederum aus dem deutschen, dem niederdeutschen Volkstum und aus der Persönlichkeit seines Urhebers heraus zu erklärenden Verzicht auf starke, augenfällige Wirkung dar, wie das fast Ton in Ton gestimmte Kolorit seiner Bilder. Wenige sanft in einander klingende Farbentöne: das tiefe Grau des Putzes, das dunkle Grün der Kachel-Umrahmungen, das wundervoll metallische Blau-Schwarz der Eisen-Klinker an einzelnen Rohbau-Teilen und das hellere Bläulich-Rot der Dach-Ziegel. Selbst die Linienführung ist unendlich zurück gehalten: sie verwendet, wie bei allen irgend Strebenden in dem Bezirke dieser heute so ganz historisch verdorrten Kunst selbstverständlich ist, alle geschichtlichen Anklänge. Nur eine leise gotische Note zittert durch die spitzen Bogen der Kachel-Umrahmungen. So ist alles wirklich kaum mehr als Hülle, als ein deutliches Sinnbild der Abgeschlossenheit und des Alleinbleibenwollens. Die Gesinnung der Losung am Seiten-Giebel: steh fest mein Haus im Weltgebraus, sie wird auch in Stein und Färbung ausgesprochen. Aber Behrens wäre ein armer Künstler, wenn er nicht an einer Stelle für all diesen Verzicht, fast möchte man ihn Neinsagen nennen, entschädigen wollte. So hat er sich denn einen großen feierlichen Orgelklang vorbehalten in dem sonst nur vorbereitenden Andante dieses Präludiums: es ist die Hauptthür. Sie verrät allein, was des Eintretenden innen wartet, ohne doch untreu zu plaudern. Denn die Linien des goldgelben Metall-Ornaments auf dem violett getönten Grau der Thüre sind so wundersam fremd und heilig zugleich, daß sie dem Tempel irgend eines längst verschollenen Götterdienstes den Eingang schmücken dürften. Sie wirken wie eine weite priesterlich segnende Gebärde, allein sie heischen auch Ehrfurcht und wecken hieratische Schauer, die fast zu niederdrückend sind für den heiteren weltlichen Zweck dieses Hauses, die aber verraten, wie hoher Kunst dieser Meister fähig wäre, wenn man ihn vor größere Aufgaben stellte. Tritt Nachts ein Besucher, dem der Herr des Hauses hold ist, aus dieser Thüre, so flammt ob seinem Haupte ein Licht auf. Es strahlt aus einem krystallenen Glase, das geformt ist, wie ein edler Stein der Berge, und das den köstlichen Abschluß des reichen Linien-Aufbaues dieser einzigen Thür bildet. Wer dürfte sagen, er hätte ihresgleichen schon gesehen?



Herren-Stuhl aus dem Speise-Zimmer.

Starke Triebe in uns Allen widersprechen der Steigerung der Kunst wie der Lebens-Form. Jede Form bedeutet Zwang, sie lenkt uns von den breiten und ebenen Pfaden ab, sie heischt von uns Entsagung vielen Lässigkeiten und Behaglichkeiten gegenüber. Eine Kunst, die dem Alltag nur ein Spiegel-Bild seiner eigenen breit und dümmlich lächelnden Züge vorhält, ist ein bequemer Gast, und wer ihn vertreiben will, darf nicht darauf rechnen, laut willkommen geheißen zu werden. Jede Änderung der Sitte

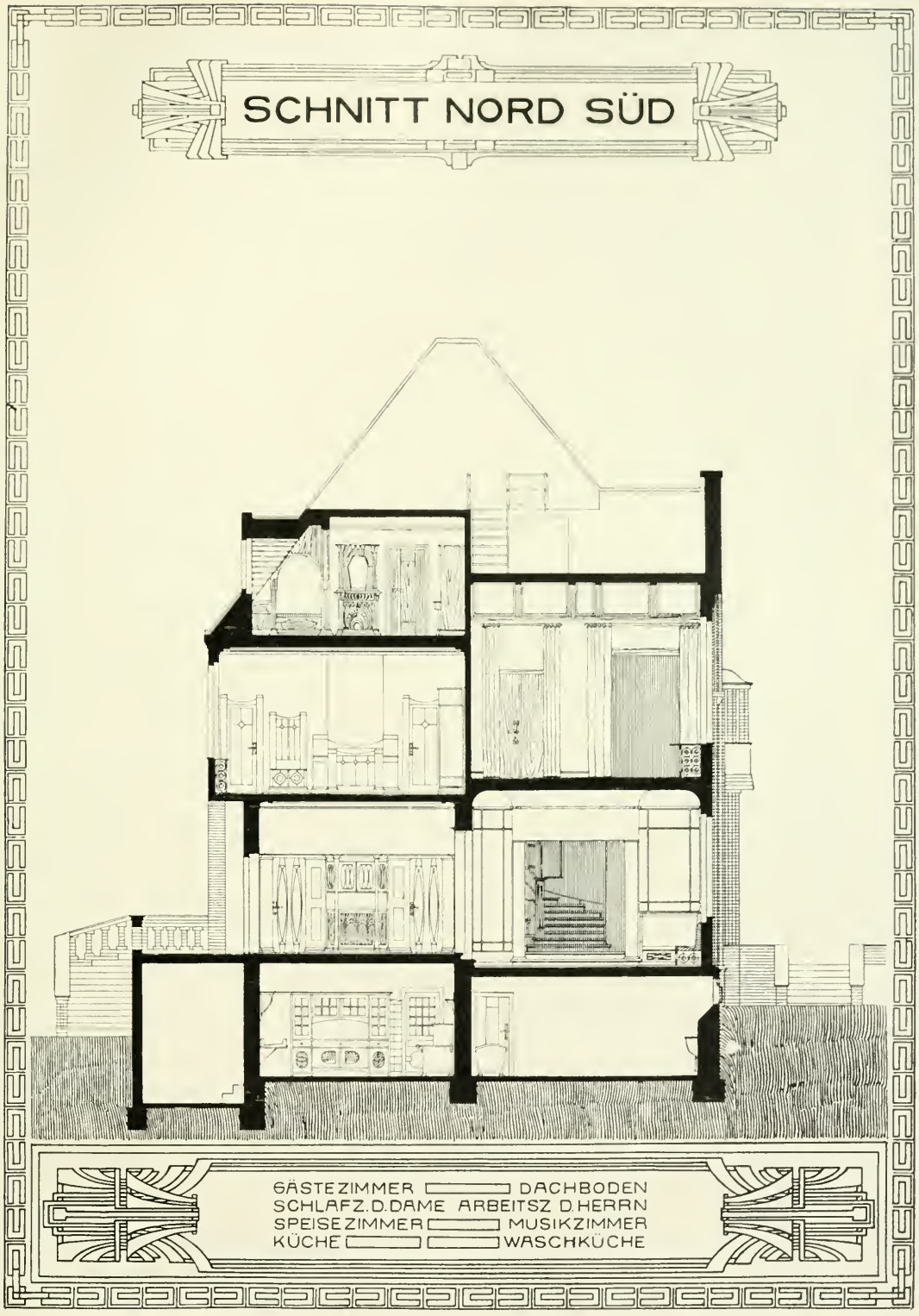
greift noch störender in die Zirkel der Gewohnheit und Bequemlichkeit ein. Aber man lerne von der Vergangenheit: was in Minnesänger-Zeiten edle Frauen und empfänglichе Künstler erdachten, um das Leben zarter, seine Genüsse bewußter, seine Formen feiner zu machen, ist heute fast schon in Bauern-Haus und Arbeiter-Hütte eingedrungen, den höheren Schichten vollends seit Jahrhunderten zur zweiten Natur geworden. Damals aber, als diese Dinge neu waren, hat man sie sicher als sonderbar und thöricht empfunden und sie erst nach langer, ganze Menschen-Alter hindurch dauernder Selbst-Zucht erworben.

So wenig uns Heutigen in den Sinn kommen mag die kindlichen Glaubens-Formen oder das Stände- und Adelswesen jener längst vergangenen Zeiten zu erneuern, so wenig darf man eine Wiederholung des Versuches der Romantiker, die Kunst der Gotik nachzuahmen, wünschen. Dennoch kann uns die Kultur jener Jahrhunderte ein Anderes lehren. Der dumpfe Widerstand, den die Gegenwart der emporsteigenden Formen-Kunst entgegengesetzt, liebt nichts hartnäckiger ins Feld zu führen, als die Künstlichkeit, die Fantastik, die Unwirklichkeit ihrer Werke. Nun aber versetze man sich nur einen Augenblick lang in die Gedanken der Menschen, vor deren Augen zum ersten Mal eine gotische Kathedrale emporwuchs. Uns hat sich aus fast tausendjähriger Überlieferung und aus der Gewöhnung der Netzhaut, die uns am meisten verhindert, Altes als neu zu empfinden, diese Bauweise als etwas Alltägliches in den Sinn geprägt. In Wahrheit aber ist nie Bizarreres und Unerhörteres von einem Künstlersinn erdacht worden, als diese himmelangetürmten Steingebirge mit der sinnverwirrenden Fülle ihrer Flächen und Formen, dem kunstreichen Wirrsal ihrer Strebebogen und Fialen, ihrer Wimpergen und Thurmstäbe und dem Märchenzauber ihrer dämmernden Bogengänge.

Für die Kunst des Lebens aber weisen jene Zeiten noch in einem anderen Sinne die Bahn. Sie hat damals den größten ihrer Erfolge davongetragen, aber niemand darf sagen, wer diese junge Bildung eigentlich geschaffen hat. Waren es die Männer? aber sie wuchsen ja in die Rauheit und Kampflust ihres Waffenhandwerks auf, waren es die Meister der bildenden und redenden Künste? aber sie schilderten doch wohl nur, was sie vor Augen hatten. Zarte Frauenhände hielten die Fäden, aus denen damals das feine Gespinnst eines neuen Lebens gewoben wurde. Damals hat sich in Wahrheit die erste große Frauenbewegung vollzogen und vielleicht sind auch heute dem Ehrgeiz des anderen Geschlechts hier Ziele gesteckt, die mehr in der Richtung seines innersten Wesens liegen, als manches Männer-Werk, nach dem es trachtet. Über den Wettbewerb der Männer und der Frauen hinaus reicht eine andere Erkenntnis. Lebens-Kunst ist ein Kulturschaffen, an dem Teil zu nehmen nicht Vorrecht eines Berufes ist. Es ist vielmehr die Aufgabe jedes Einzelnen, der sich als Starken, als Auserwählten empfindet. Und wenn heute erst die frühesten, zartesten Keime dessen, was da werden will, das helle Licht des Tages grüßen, so ist es in unser Aller Hand gelegt, daß aus ihnen eine starke Blume erwachse, deren Blüten noch nach einem neuen Jahrtausend künftigen Geschlechtern Duft spenden, wie die Kunst und das Leben der Gotik unserer Gegenwart.

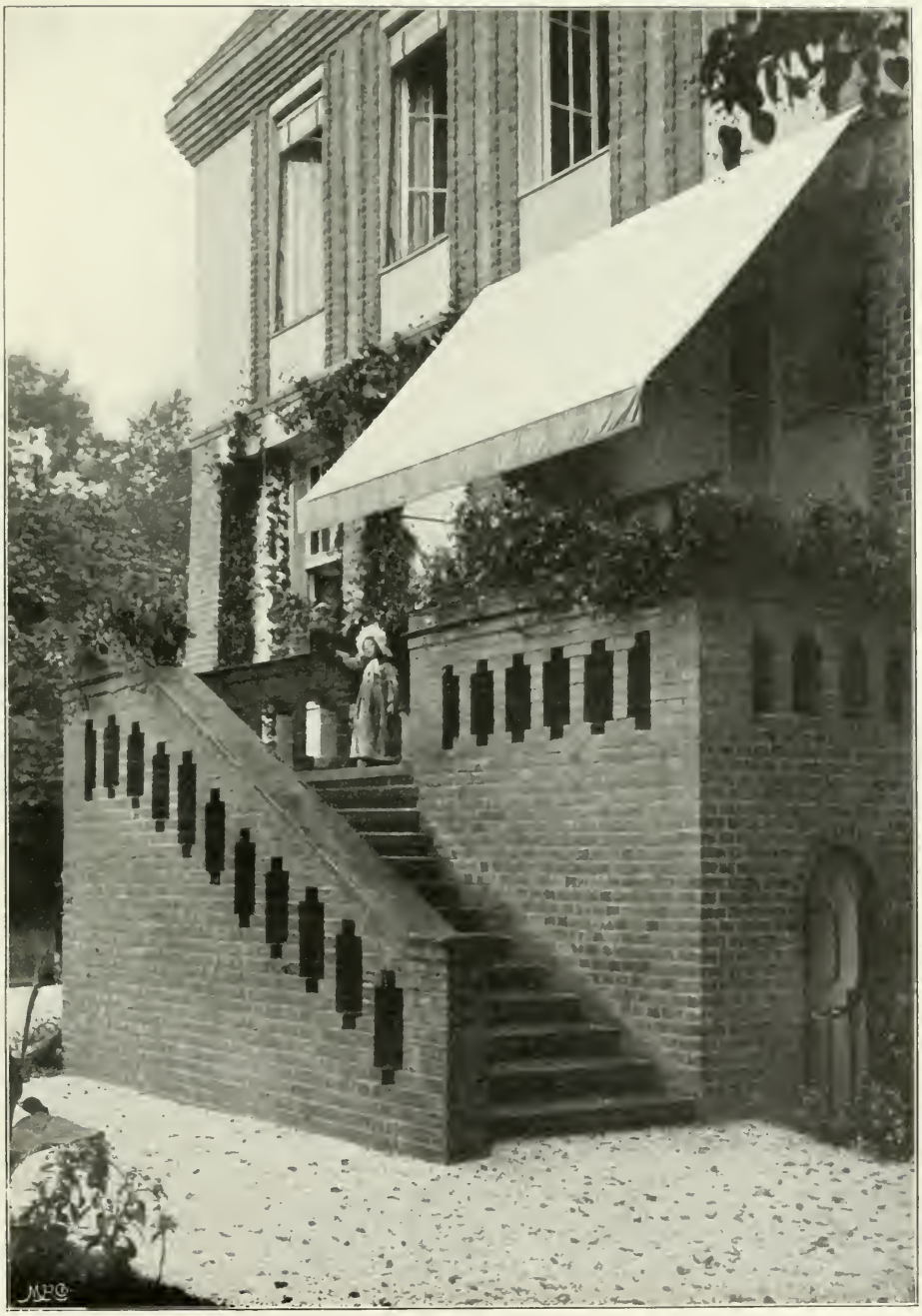
Professor Dr. Kurt Breysig—Berlin.

OSTFAÇADE DES HAUSES BEHRENS

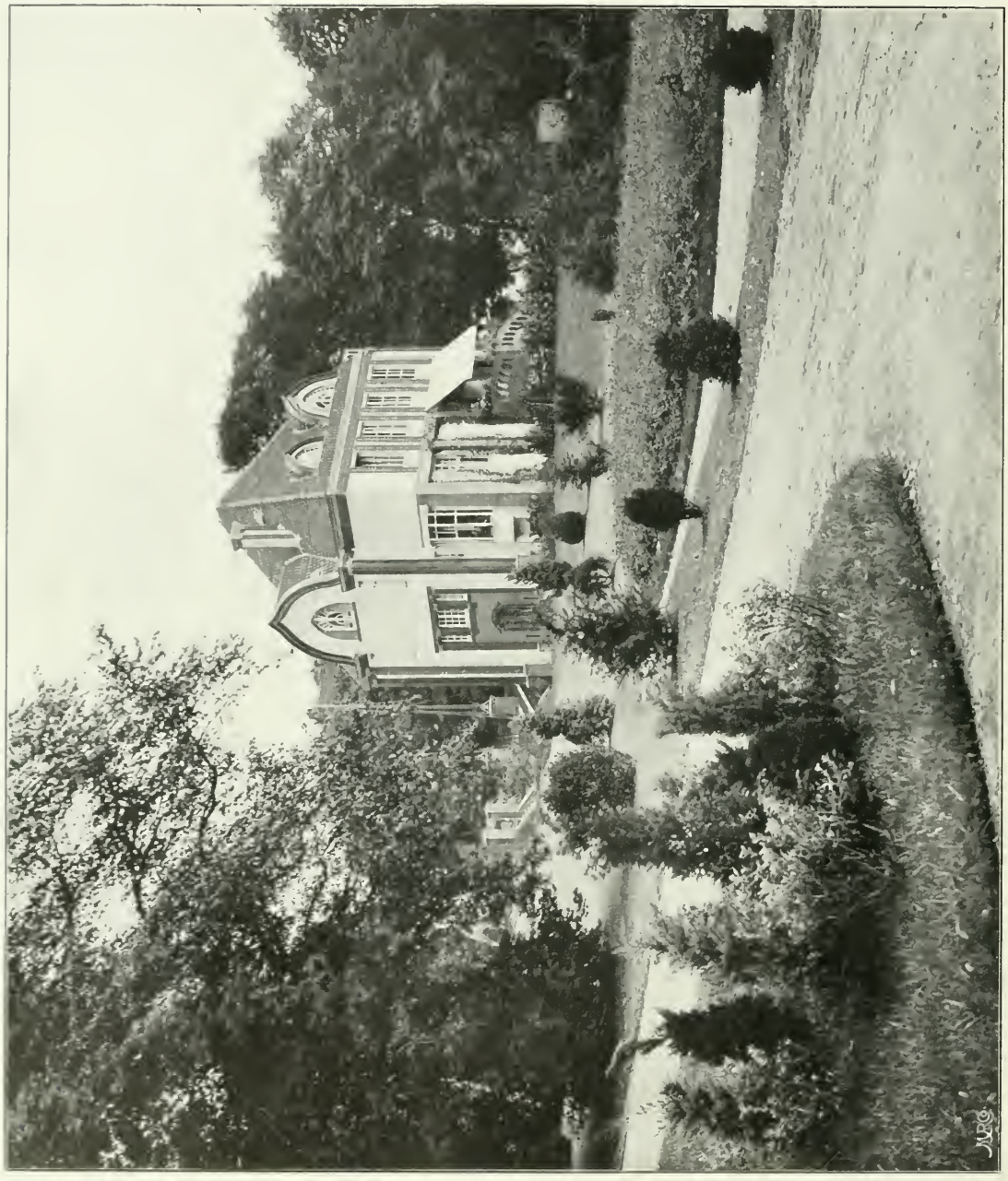


Haus Peter Behrens. Schnitt Nord=Süd.

Haus Peter Behrens. Süd=Ansicht.



Haus Peter Behrens. Veranda an der Süd=Seite.

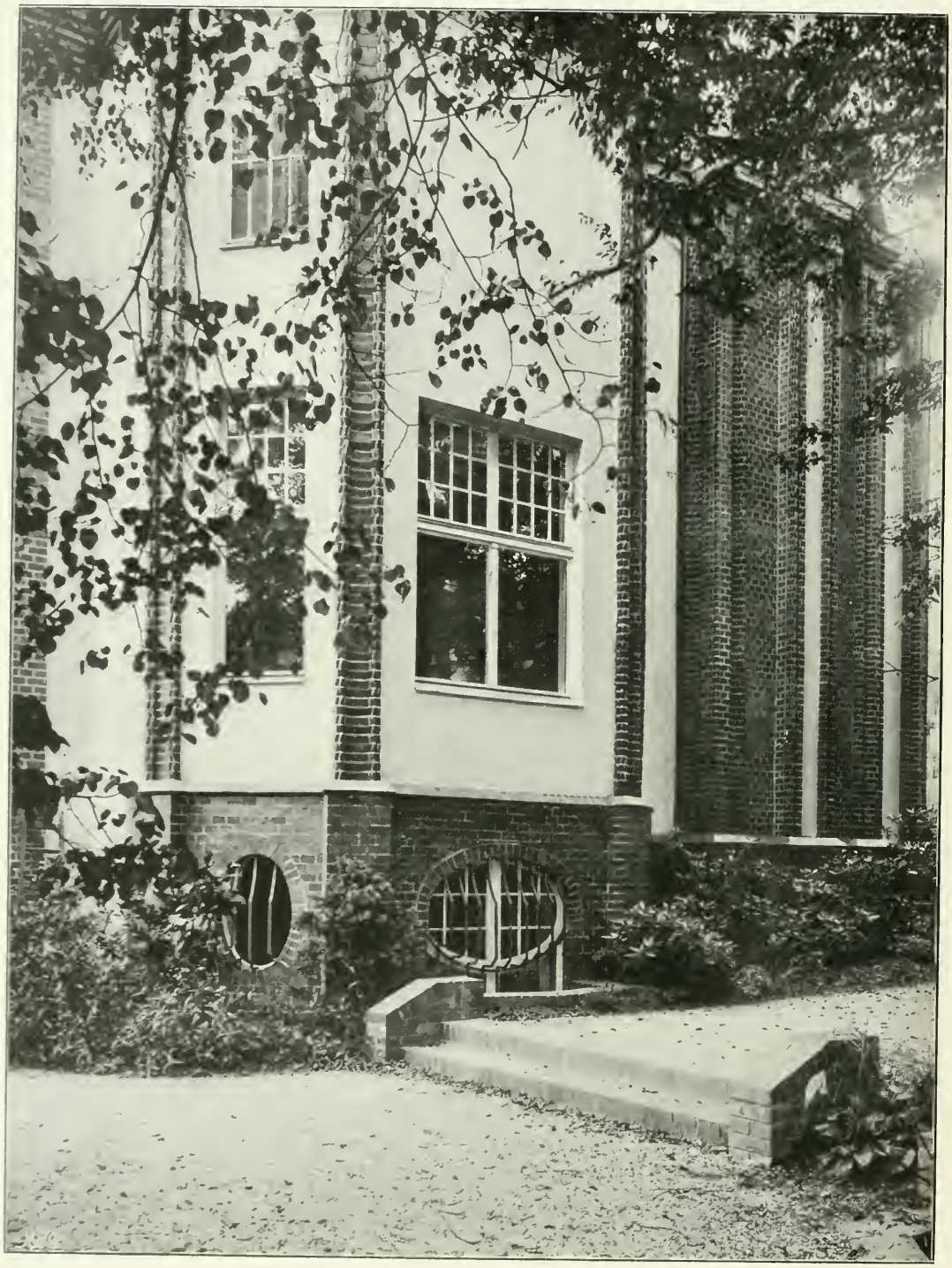


Haus Peter Behrens in Darmstadt, von Süd-West vom Victoria-Melita-Wege gesehen.

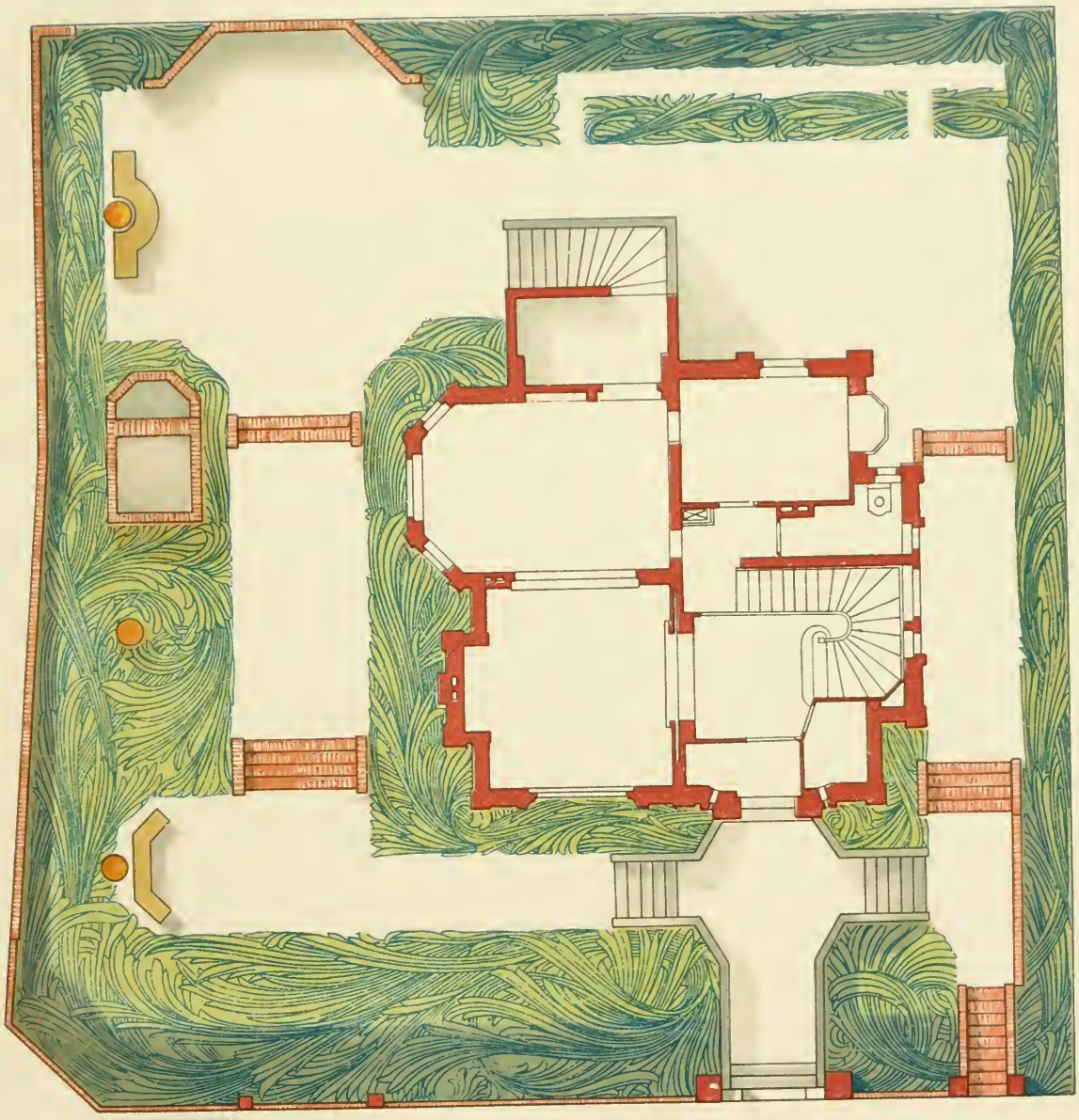
Haus Peter Behrens in Darmstadt. West-Seite.

Haus Peter Behrens. Haupt=Eingang.

Haus Peter Behrens. Neben-Eingang.

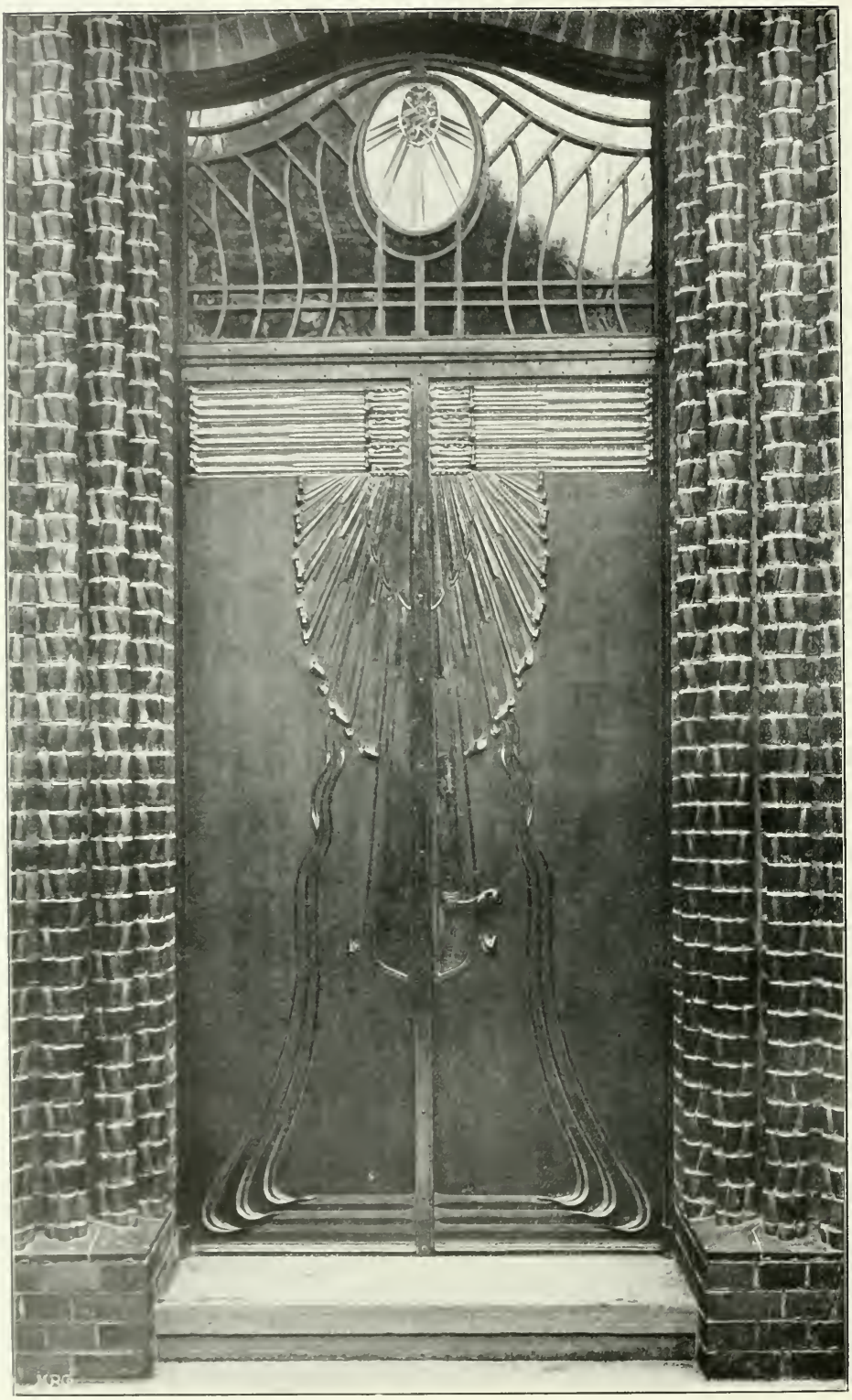


Haus Peter Behrens. Erker an der Oſt=Seite.

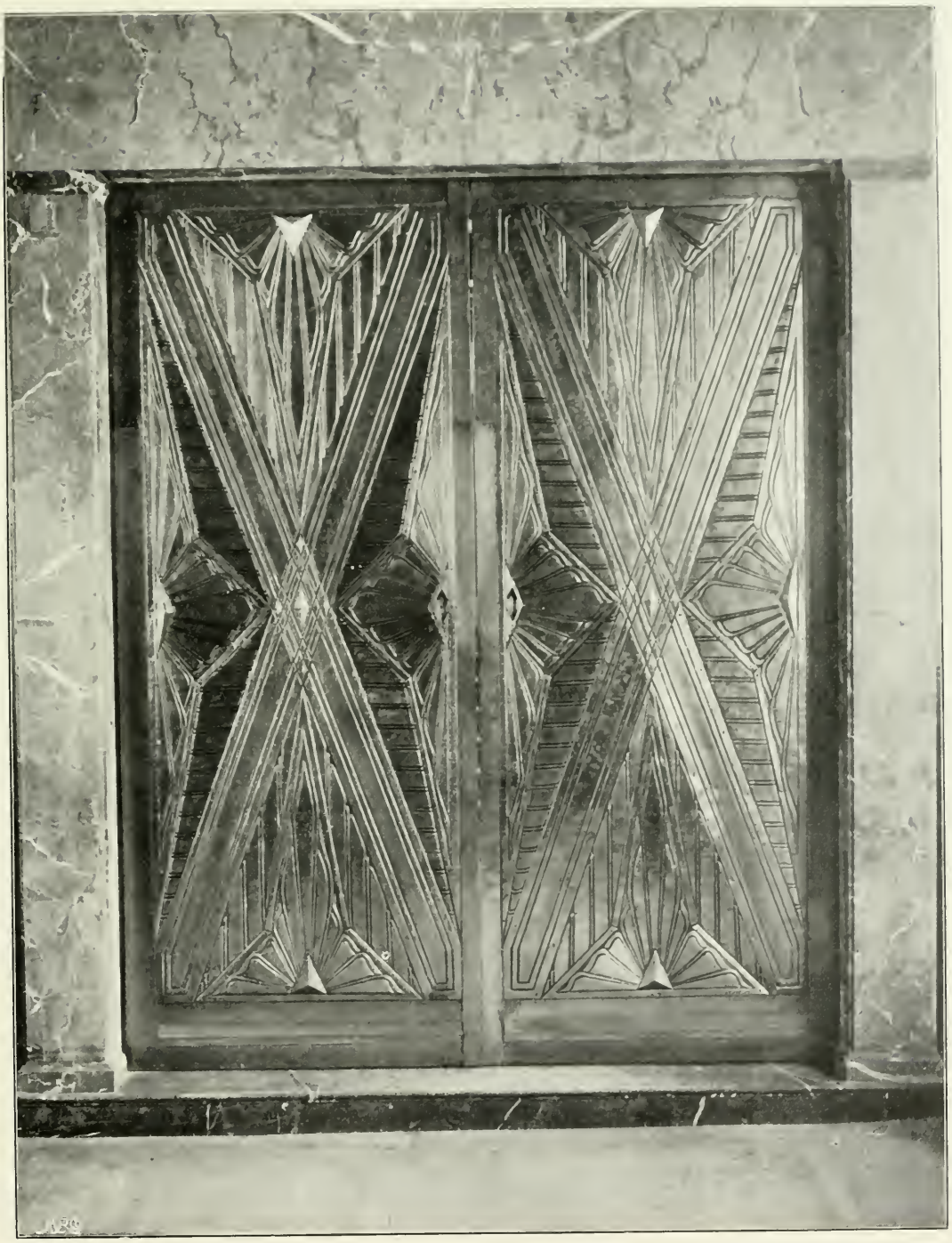


GARTENPLAN
DES HAUSES BEHRENS

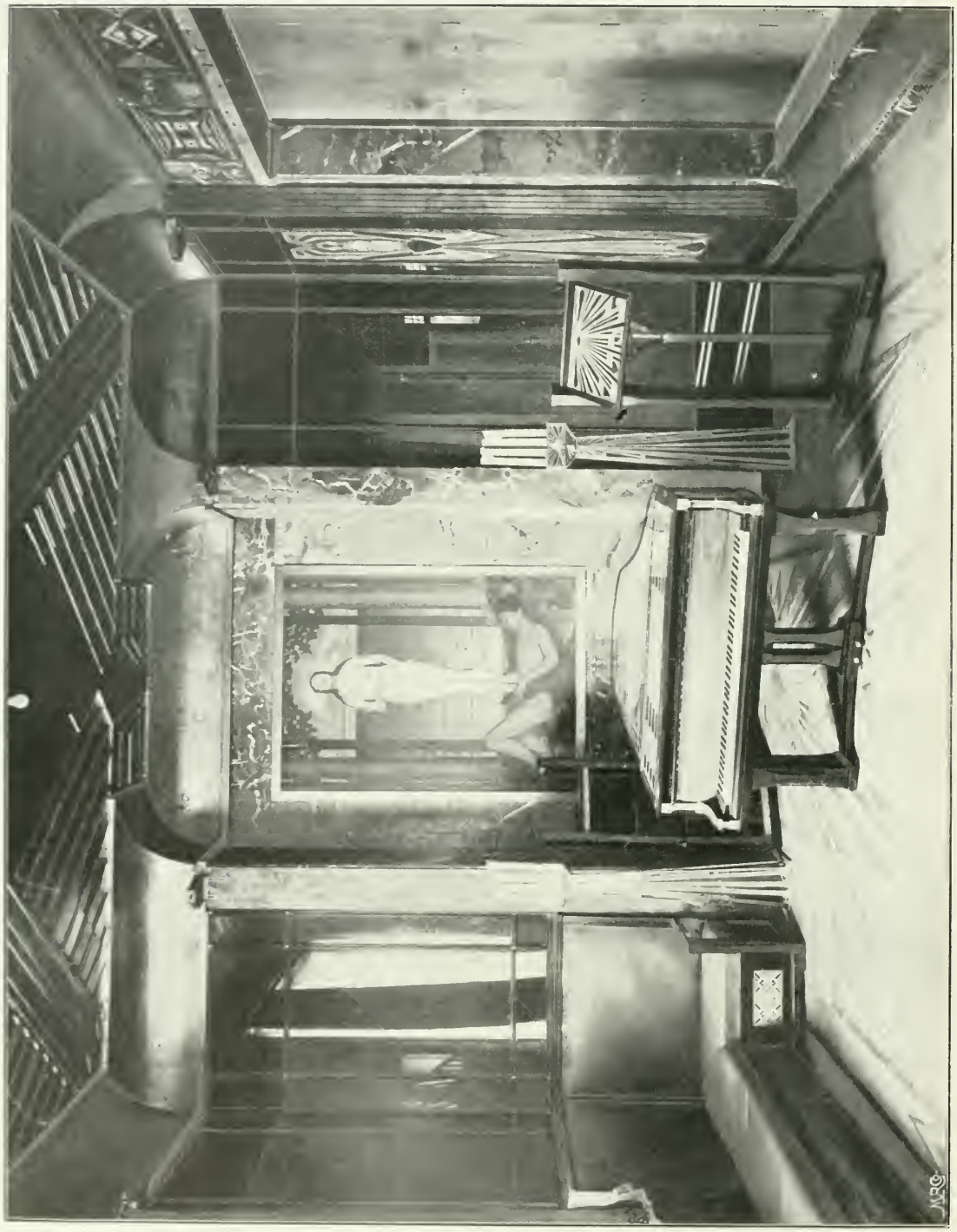
Haus Peter Behrens. Diele mit Treppe.



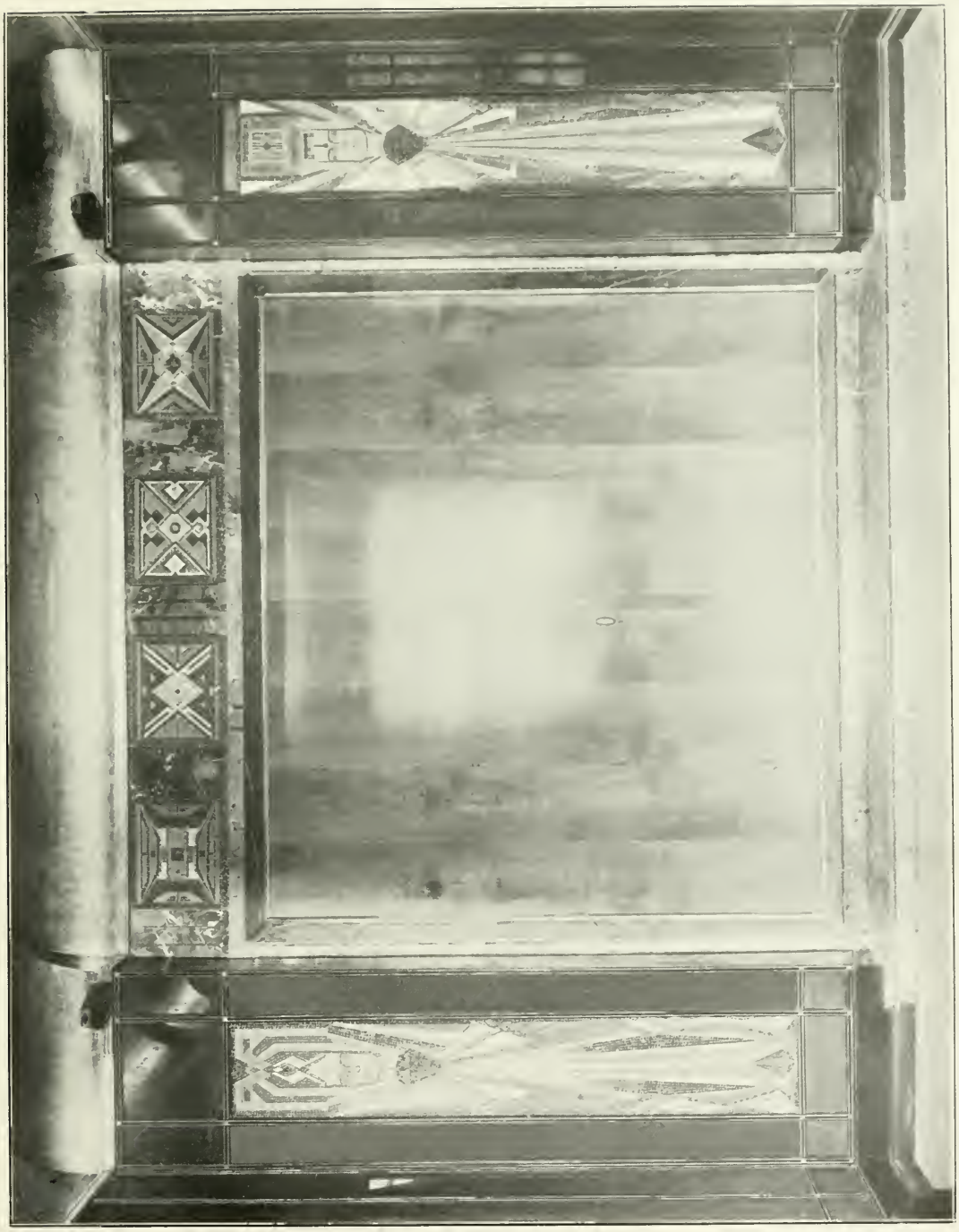
Haus Peter Behrens. Thüre des Haupt=Einganges. Schmiede=Eisen mit Aluminium=Bronze. Ausgeführt von C. H. E. Eggers & Co. — Hamburg.



Haus Behrens. Schiebe-Thüre zum Musik-Zimmer. In Aluminium-Bronze getrieben von C. H. E. Eggers — Hamburg-Eilbeck.

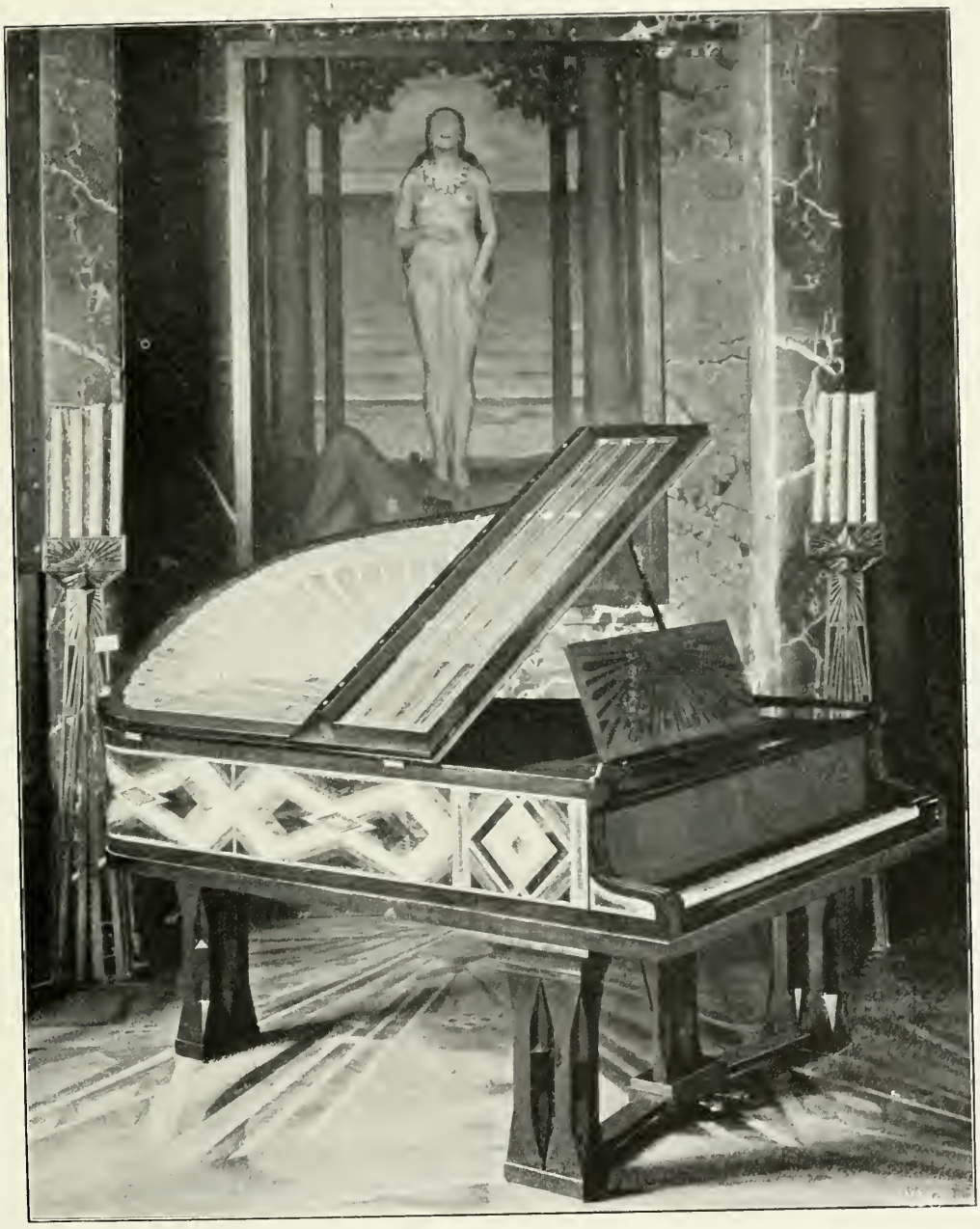


Haus Behrens. Musik-Zimmer mit Marmor-Gewänden, Wandbekleidung aus blauem Spiegel-Glase und vergoldeter Decke. Möbel von L. J. Peter — Mannheim.



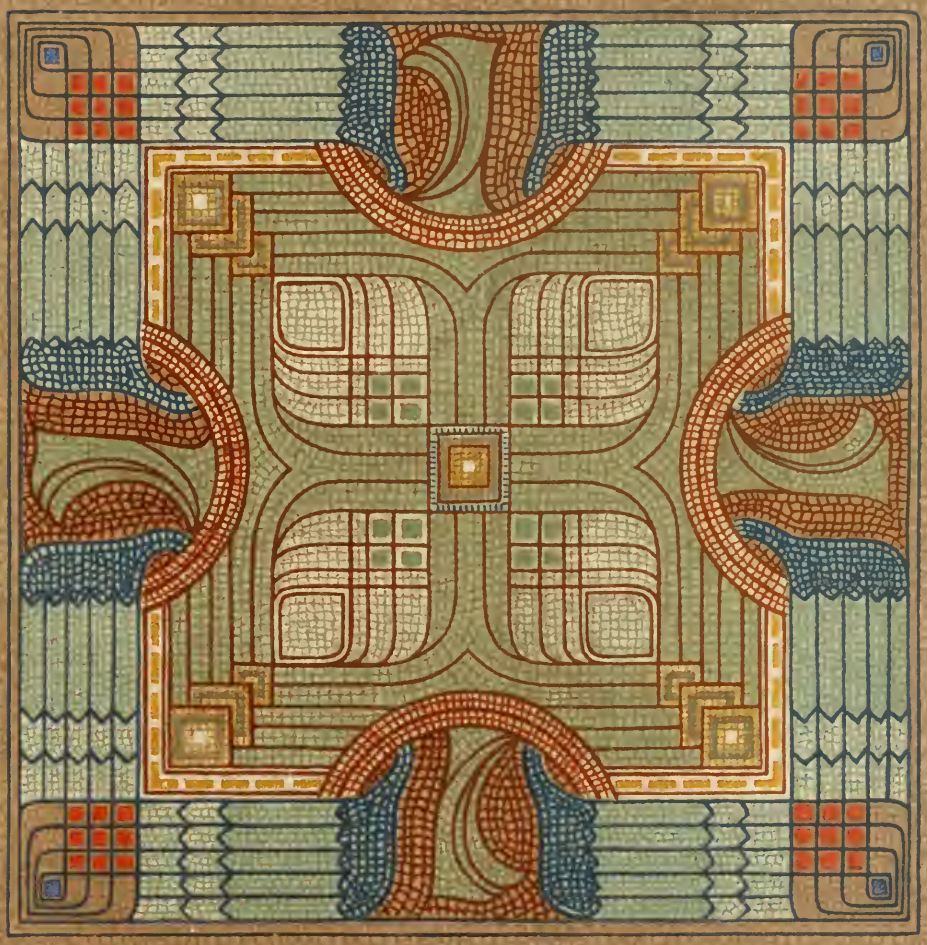
Haus Behrens. Thür zwischen Musik- und Speise-Zimmer. Mosaiken von Villeroy & Boch in Mettlach. Marmor-Stufen von „Kiefer" A.-G., Kiefersfelden, Ober-Bayern.

Haus Behrens. Musik-Zimmer, Flügel-Nische mit dem Gemälde „Ein Traum", aufgenommen von Wilhelm Weimer – Darmstadt.



Haus Behrens. Musik-Zimmer. Flügel von Schiedmayer's Pianoforte-Fabrik in Stuttgart. Parkett-Fußboden von W. Gail Wwe. — Biebrich. Kandelaber, geschm. Bronze, von C. H. E. Eggers — Hamburg-Eilbeck.

Haus Behrens. Fenster=Bank im Musik=Zimmer. Fenster=Vorhang, gestickt von Fräulein Pauline Braun — Darmstadt.



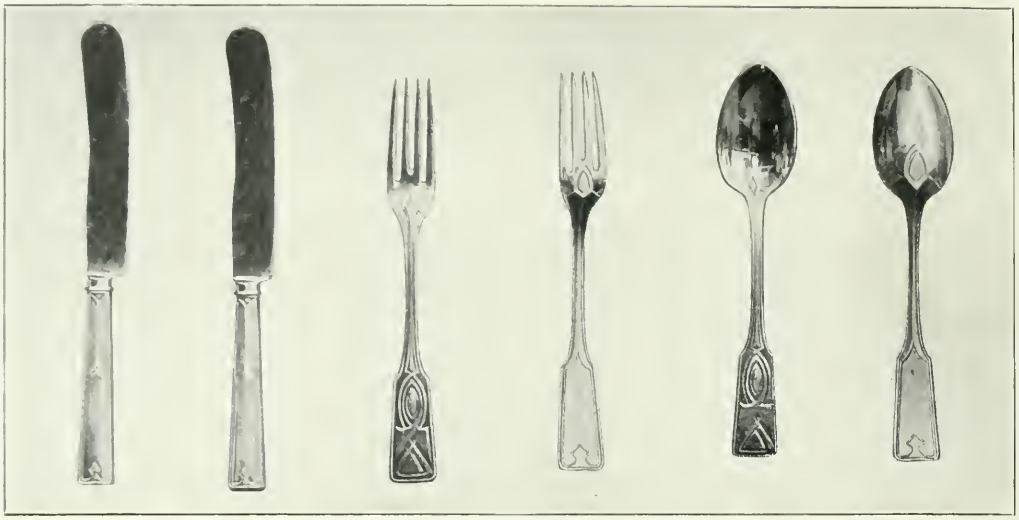
PETER BEHRENS.

TLACH.

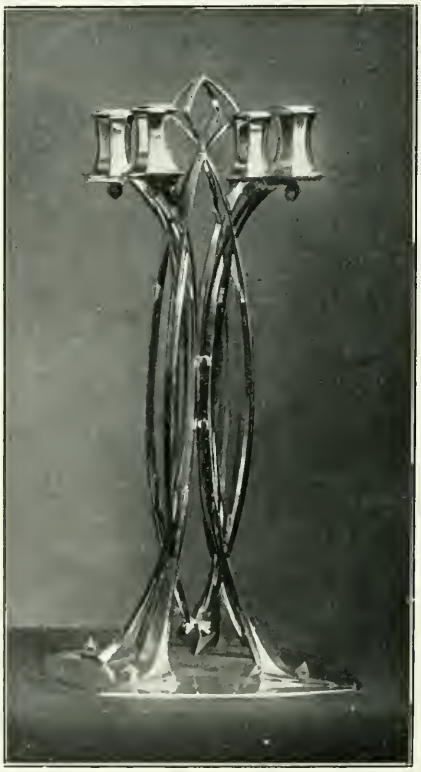
Haus Peter Behrens: Speise-Zimmer. Möbel aus weiß-lackiertem Pappel-Holz, Mahagoni und Amaranth-Holz. Ausgef. von J. D. Heymann, Hof-Möbelfabrik — Hamburg.

Haus Peter Behrens – Darmstadt: Speise-Zimmer.

Beleuchtungs=Körper (versilb.) von K. M. Seifert & Co. — Dresden, Gedeck von E. Lang — Blaubeuren, Mosaik=Fußboden von Villeroy & Boch — Mettlach.



Professor Peter Behrens. Besteck, ausgef. von M. J. Rückert – Mainz.



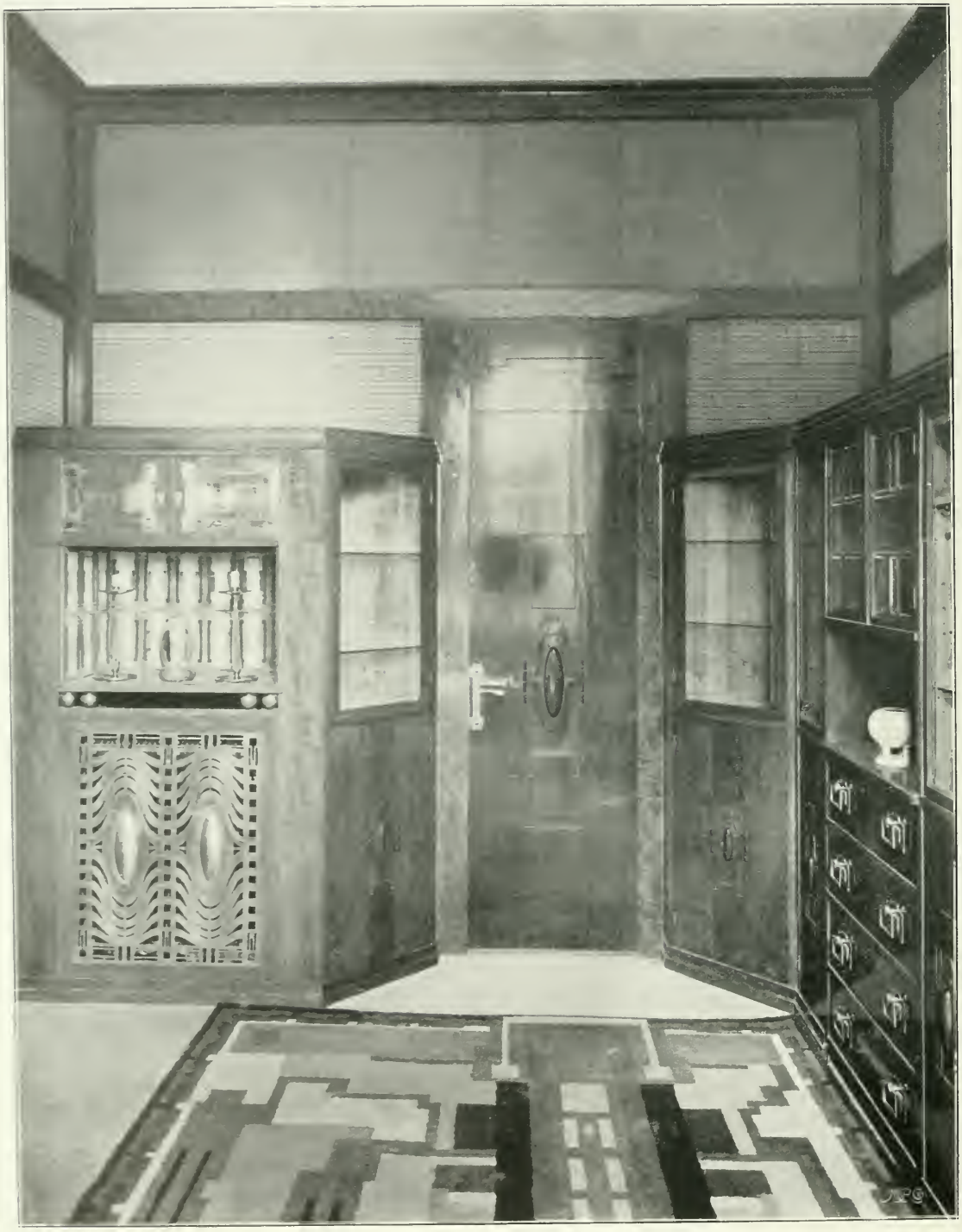
Professor Peter Behrens – Darmstadt. Versilberte Leuchter, ausgef. von K. M. Seifert – Dresden.

Haus Peter Behrens. Porzellan=Service.

Ausgeführt von Gebr. Bauscher — Weiden in Bayern.

Haus Peter Behrens. Ein Satz Tafel=Gläser mit roten Füßen.

Ausgeführt von der Rhein. Glashütten=A.=G. — Köln=Ehrenfeld.



Haus Peter Behrens.

Zimmer der Dame. · Möbel und Vertäfelung aus gelb geb. poliertem Birnbaum von L. Alter, Hof-Möbelfabrik — Darmstadt.

Haus Peter Behrens.

Zimmer der Dame. Teppich von der Krefelder Teppich-Fabrik, A.-G., Möbel-Stoffe von R. Scheidges & Co. — Krefeld.

Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer der Dame. Möbel aus poliertem Citronen-Holz von J. D. Heymann – Hamburg.

Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer der Dame. · Möbel von J. D. Heymann—Hamburg, Beleuchtungs-Körper von K. M. Seifert & Co.—Dresden.

Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer der Dame. Blick in den Erker mit dem Kinder-Bette, welcher durch Vorhänge verschließbar. Bett-Bezüge von Diefenbach-Römer in Darmstadt.

Haus Peter Behrens.

Bibliothek. Möbel und Decke aus Natur-Rüstern-Holz mit geschnitzten Füllungen von L. J. Peter, Hof-Möbelfabrik — Mannheim.

Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer des Herrn. · · Möbel aus violett-lackierter Pappel von L. J. Peter — Mannheim. Beschläge aus Nickel-Bronze von Eggers — Hamburg.

Haus Peter Behrens. Schlaf-Zimmer des Herrn. Möbel von L. J. Peter – Mannheim.

Haus Peter Behrens. Bade-Einrichtung von Volk & Wittmer – Straßburg.

haus Peter Behrens.

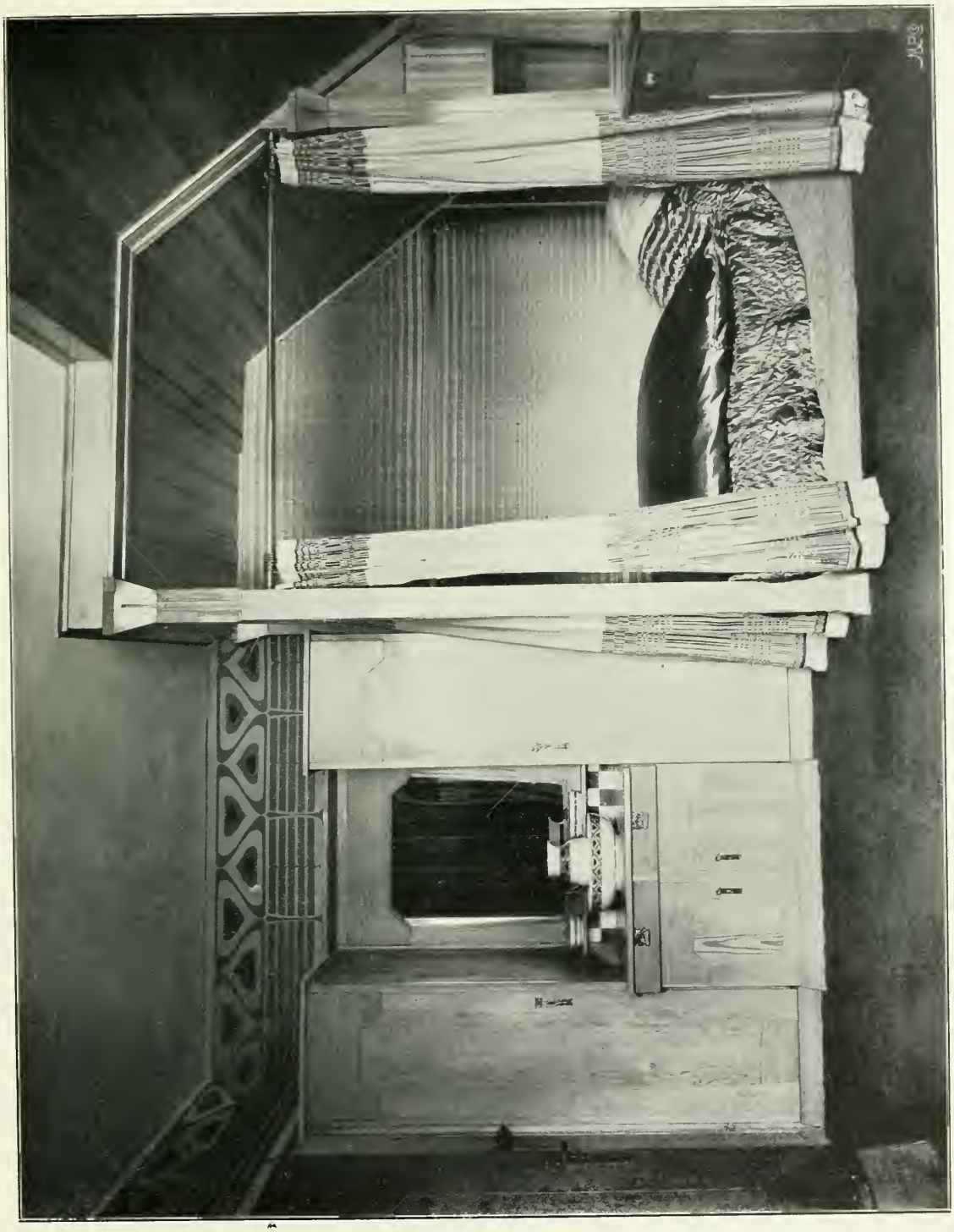
Arbeits=Zimmer des Herrn. . Gemälde von Peter Behrens: in der Nische Bildnis Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs; links: O. E. Hartleben. Läufer von der Krefelder Teppich=Fabrik, A.=G.

Peter Behrens – Darmstadt: „Mutter-Kuß".
Tempera-Gemälde mit geschnitztem Rahmen.

Peter Behrens — Darmstadt: „Iris = Porträt".
Tempera=Gemälde der Gattin des Künstlers.

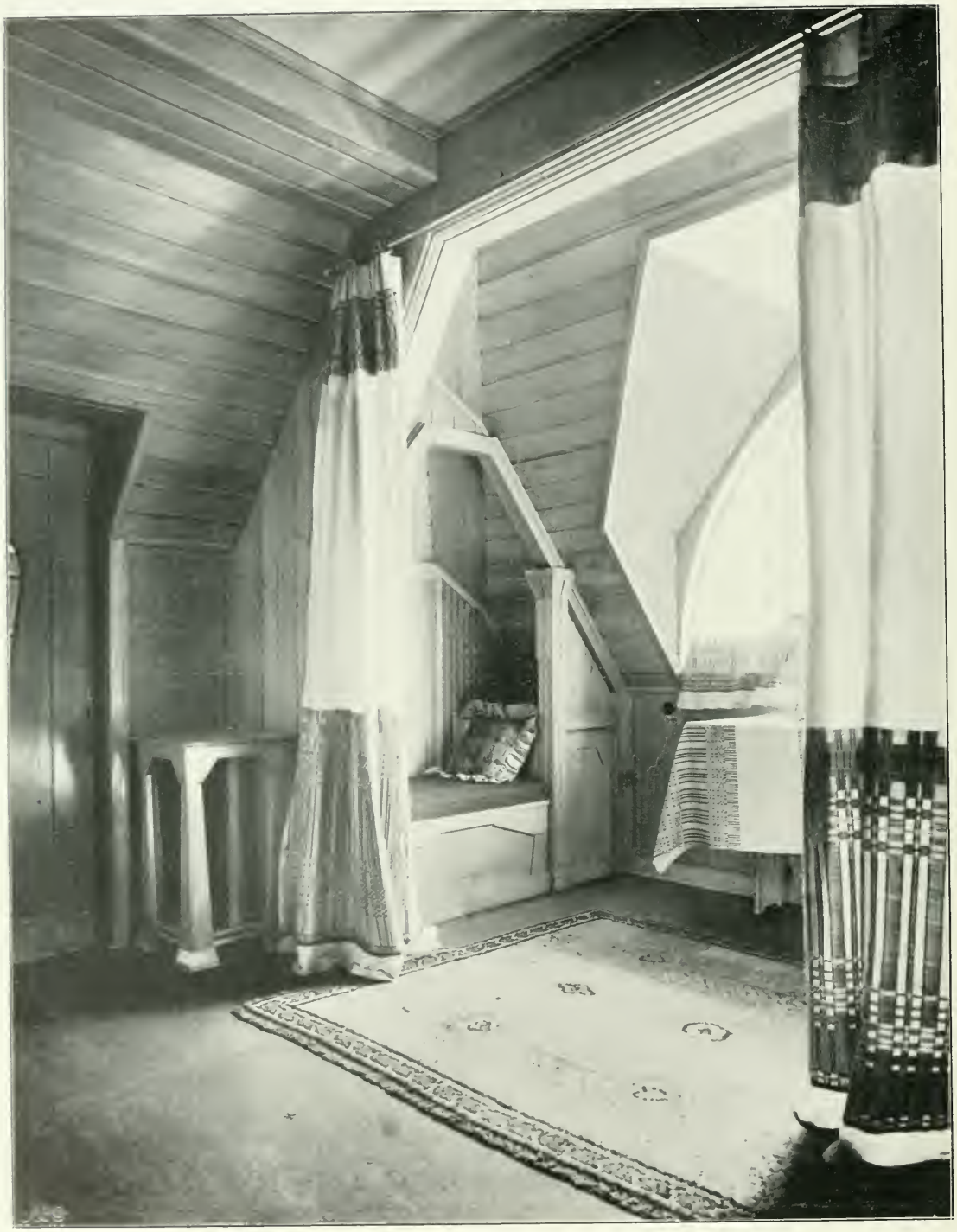
Haus Peter Behrens.

Gäste-Zimmer. · Gas-Ofen von Houben Sohn Carl — Aachen. Teppich, handgeknüpft von Frau Lilli Behrens.



Haus Peter Behrens.

Gäste-Zimmer. Eingebautes Bett, Waschtisch mit zwei Schränken aus Tannenholz von L. Alter – Darmstadt.



haus Peter Behrens.

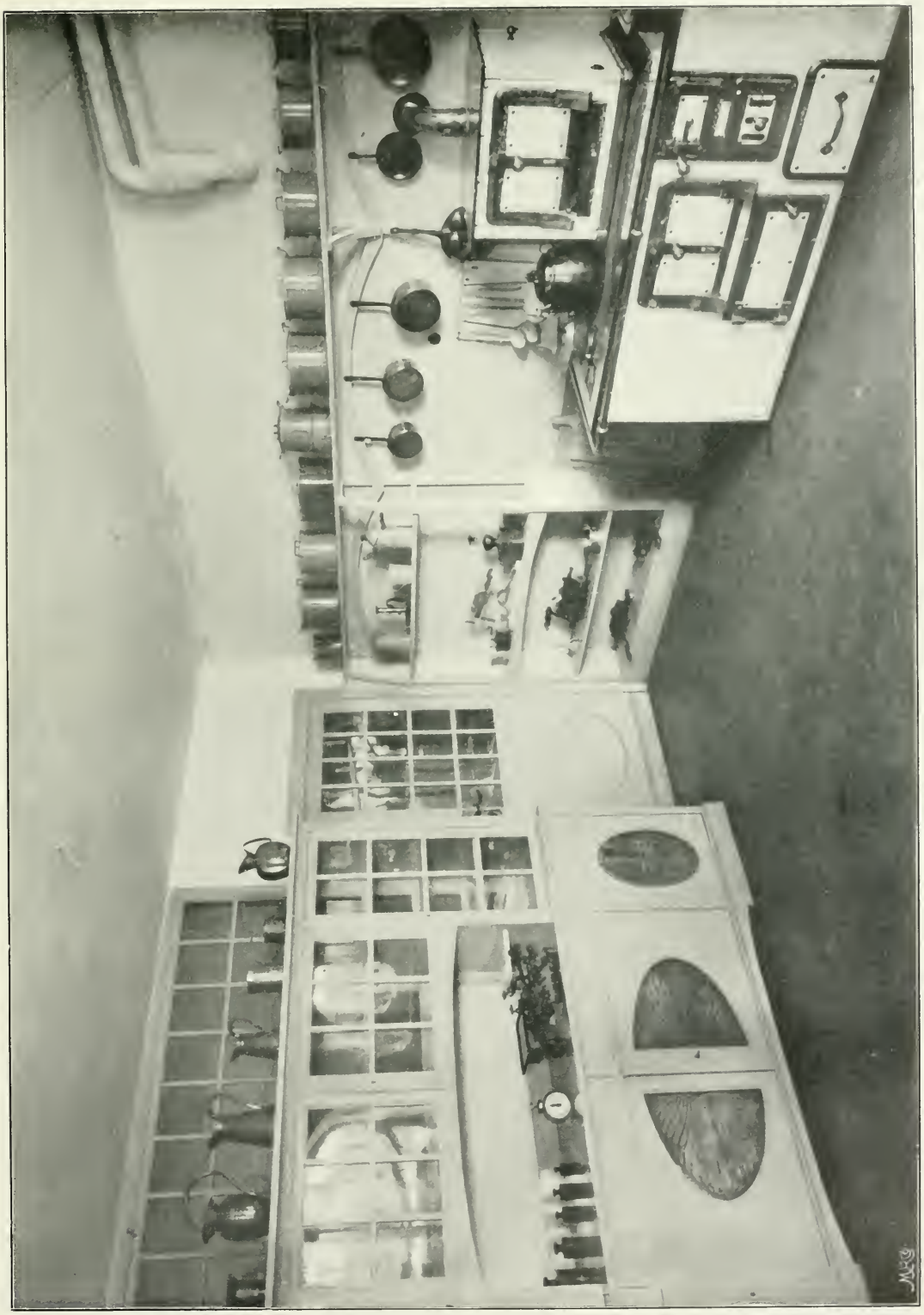
Gäste-Zimmer. Möbel und Decken-Verkleidung aus Tannen-Holz von L. Alter — Darmstadt. Vorhänge von der Weberei Stein — Alsfeld i. Hessen.

Haus Peter Behrens.

Knaben-Zimmer. Bücher-Regal mit eingebauter Bank und Gas-Ofen. Decken-Verkleidung aus Tannenholz von Ludwig Alter — Darmstadt.

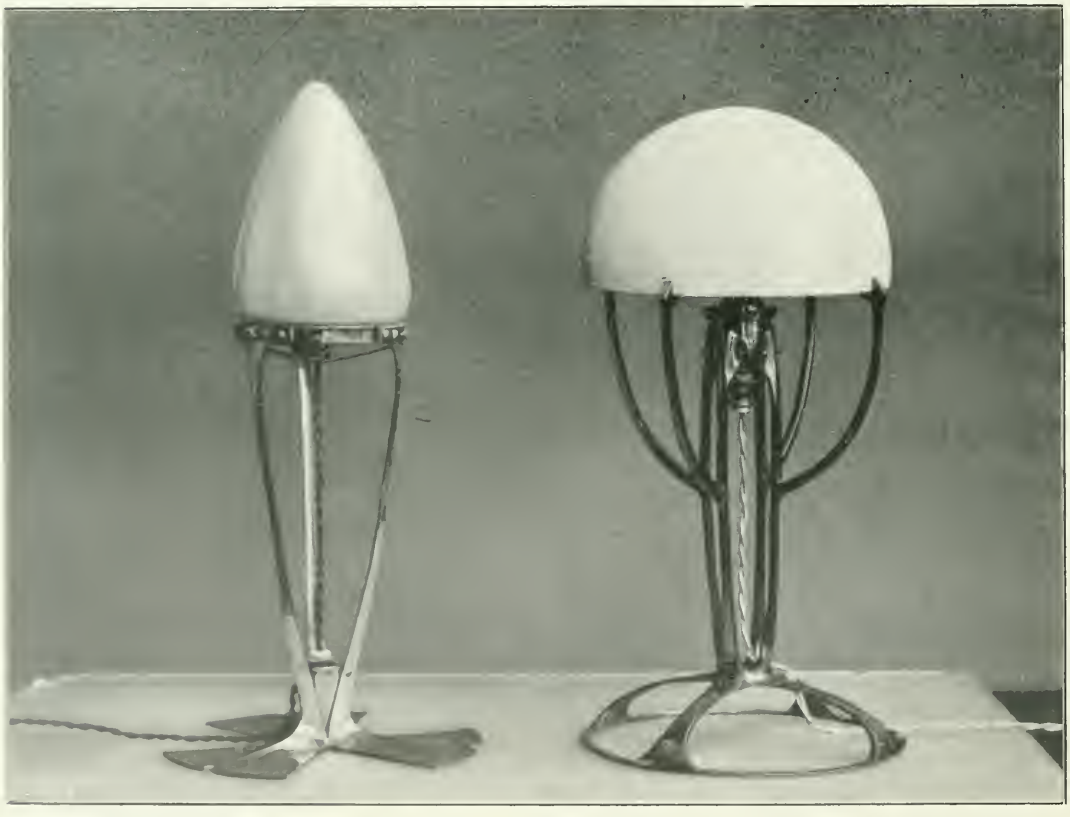
Haus Peter Behrens.

Küche. Möbel aus weißlackierter Pappel, Koch-Geräte von G. R. Schiele (Fr. Troſt) — Frankfurt a. M.

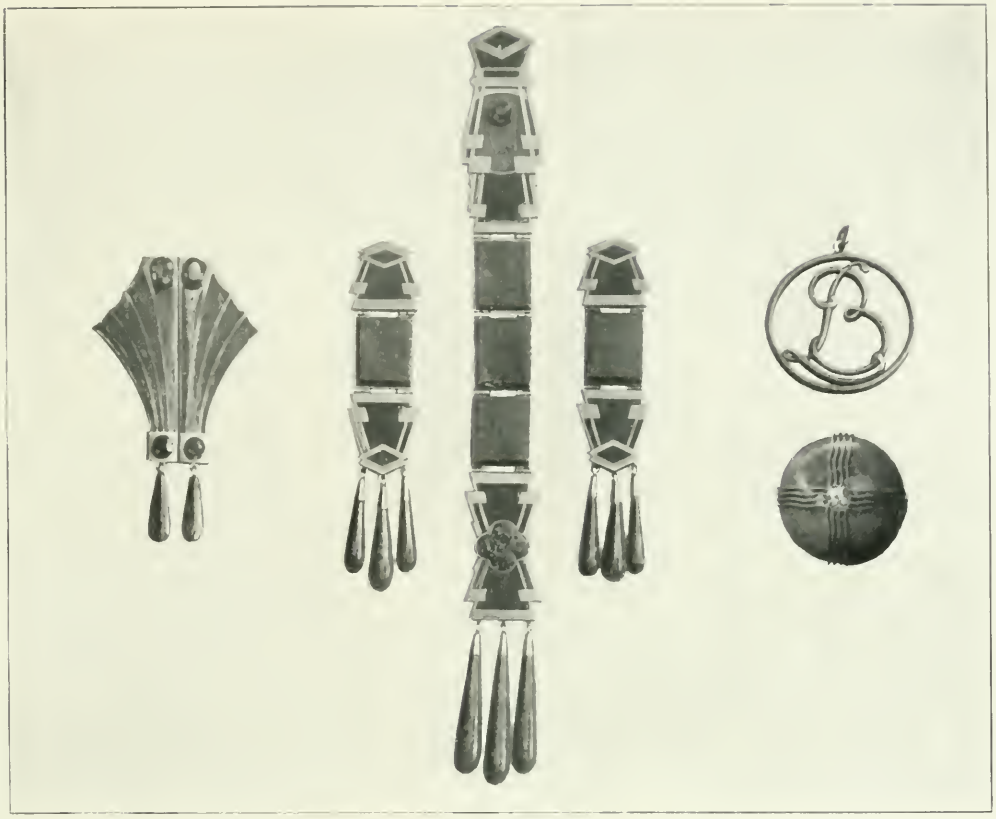


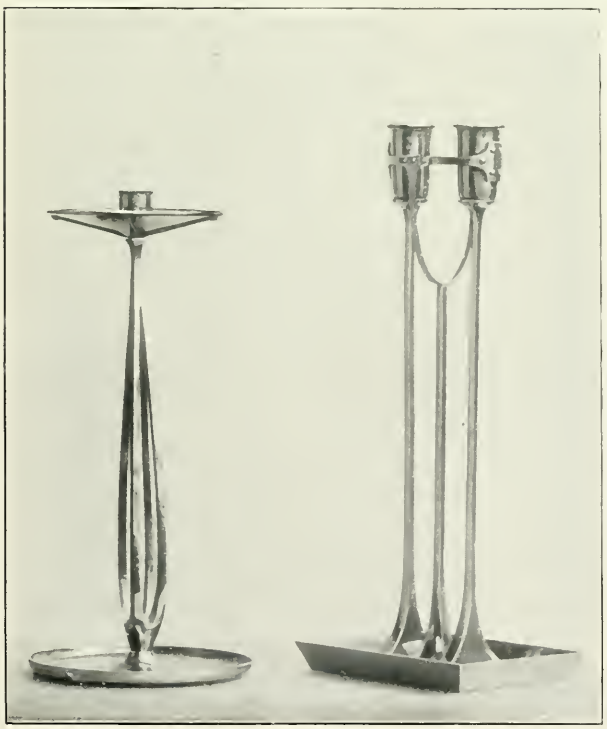
Haus Peter Behrens.

Küche. Herd aus weißen Kacheln von Gebr. Roeder — Darmstadt.



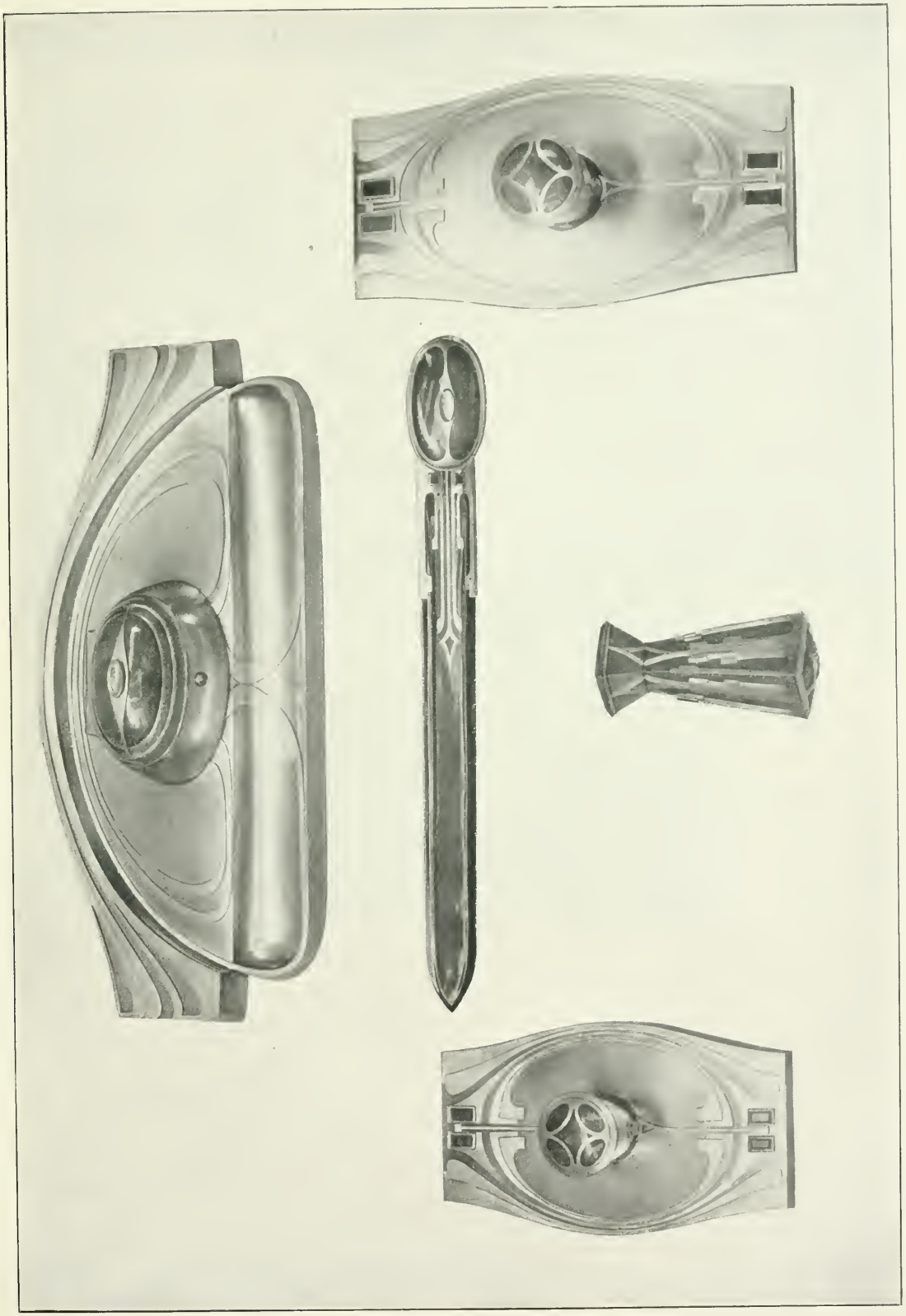
Prof. Peter Behrens. Keramische Vasen, ausgef. von Mehlem – Bonn, und Lampen.





Prof. Peter Behrens: Kleider=Schmuck und Brillant=Broſche aus Lapislazuli, Leuchter und Opal=Glas in Metall=Faſſung.

Prof. Peter Behrens: Gürtel=Schnallen, Kämme, Stock=Griff.
Ausgeführt von J. B. Schreger, Hof=Juwelier, Darmstadt.



Professor Peter Behrens – Darmstadt: Schreibtisch-Garnitur.

Frau Lilli Behrens. Silberner Becher.

HANS SANDREUTER. BASEL 1890. *Briefmarken-Sammler.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Die Werke Hans Sandreuter's—Basel.

HANS SANDREUTER (geboren den 11. Mai 1850, gestorben den 1. Juni 1901), diese markante, kraftvolle Erscheinung, der bedeutendste Schüler A. Böcklin's, stammt wie sein grosser Meister aus Basel. In der Litteratur über Böcklin lesen wir zuweilen abfällige Urteile über Basel, die gemeinsame Geburts-Stadt beider Künstler, als wäre es gleichsam ein Wunder, dass aus diesem Milieu heraus überhaupt ein Künstler hervorgehen konnte. Dieses Urteil ist ungerecht und durch die Thatsache allein schon widerlegt, dass Basel nach Arnold Böcklin noch einen Hans Sandreuter hervorgebracht hat.

Es gibt wohl wenig Städte, die bis um die Mitte des letzten Jahrhunderts, also bis zu der Zeit wo Böcklin und Sandreuter in Basels Mauern aufwuchsen, sich noch soviel Romantik, soviel mittelalterliches Gepräge zu wahren wussten, wie die schöne Stadt am grünen Rhein mit ihren gotischen Kirchen, ihren alten Klöstern, ihrem schönen Rathaus, ihrem Kranz von alten Thoren, Mauern und Stadt-Gräben. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass die Umgebung der Stadt in landschaftlicher Beziehung von seltener Schönheit und reich an Abwechslung ist. Wir erinnern an die malerischen Ufer des Rheines, die Reb-Gelände des nahen badischen Oberlandes mit ihren stattlichen Dörfern, Obst-Gärten und Wein-Lauben, an das Jura-Gebirge mit seinen vielen Burg-Ruinen, seinen schattigen Wäldern, wo wilde Fels-Partien wechseln mit stillen Wald-Wiesen, einsamen Quellen, Bächlein und moosbewachsenen Steinen. — Wer den Jura mit all seinem stillen Zauber kennt, der findet bei vielen Bildern beider Künstler aus allen Zeiten Anklänge an diese Gegenden. Doch auch in geistiger Beziehung bietet Basel einem künstlerisch veranlagten Gemüt reiche Anregung; man denke nur an die Gemälde-Galerie, an die reiche Holbein-Sammlung, an die vorzüglichen

HANS SANDREUTER. BASEL 1893. *Kinder-Porträt.*

Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Schulen und an den belebenden Einfluss der Universität, Basels Stolz und Zier, die sich nie enge abschloss, sondern die zu allen Zeiten ihr Licht auf mancherlei Weise unter die Bürgerschaft zu bringen wusste.

* * *

Ein Lehrer der Baseler Hochschule, Prof. Wilhelm Wackernagel, der bekannte Germanist, Vorsteher der öffentlichen Kunst-Sammlung, hat unter den Ersten auf Böcklin's grosses Talent aufmerksam gemacht und seinem Einflusse verdankt es Basel, wenn es heute in seinem Museum und in Privat-Sammlungen die schönsten Werke aus der frühesten Periode des grossen Meisters besitzt. Keine zweite Stadt der Welt besitzt deren überhaupt so viele wie Basel. Allerdings auf Wackernagel folgten in den führenden Kreisen andere Namen, Männer von grösster Bildung, aber einseitiger Kunst-Anschauung; Leute, die sich anfangs für Böcklin interessierten, die sich aber in der Folge von ihm mehr und mehr zurückzogen, je mehr seine grandiose Eigenart hervortrat, ja die ihn schliesslich während langer Jahre einfach ignorierten.

Es ist die Zeit, wo es übrigens, zum Troste für Basel sei es gesagt, auch anderorts um das Verständnis von Böcklin's ungewohnter Kunst um kein Haar besser bestellt war. Es gibt ja auch heute noch Leute, die ihn nicht verstehen, nicht verstehen *wollen*.

In diese traurige Epoche, Ende der 70er und Anfangs der 80er Jahre, fällt das erste öffentliche Auftreten Sandreuter's. Konnte der erste Schüler, der Liebling Böcklin's, erwarten, dass man seinen Schöpfungen mehr Interesse entgegenbringe, als denen seines Meisters? Keineswegs, denn sie verrieten zu sehr seine Schule, waren sie doch in München und Florenz unter des Meisters Augen entstanden. An der Presse fand er keine Stütze, eher das Gegenteil. Die Folge davon waren Mangel und Not. Aus Rom schreibt er noch 1882, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizer-Garden, die hätten genug zu essen und freie Zeit zum Malen, wenn sie es verstünden. Es kam in jenen Jahren ab und zu vor, dass Sandreuter, um die Ausgaben für Leinwand und Chassis zu sparen, ein

neues Bild über ein früheres malte. Für Konzessionen an den Geschmack des Publikums war Sandreuter nicht zu haben. Er hatte ein Ziel vor Augen und nichts konnte ihn von demselben bringen, kein Hunger, keine Not, keine Misserfolge. Es liegt etwas Grosses, Heldenhaftes in diesem Ringen. Beide, der Meister und der Schüler, haben diesen Kampf mutig aufgenommen und nunmehr siegreich zu Ende geführt.

* * *

Das erste Bild Sandreuter's, eine komponierte Landschaft aus der Zeit seines Aufenthaltes bei Böcklin in München, verkaufte er für 50 Gulden an einen Münchener Kunsthändler. Das war wenigstens ein Verkauf; seine übrigen Bilder fanden in den ersten Jahren seiner Künstler-Laufbahn, wenn sie überhaupt in den Ausstellungen aufgenommen wurden, mit erschreckender Regelmässigkeit wieder den Heimweg in das Atelier.

Ein reicher Ersatz für alle derartigen Misserfolge und Entbehrungen war ihm der

HANS SANDREUTER. BASEL 1890. *Damen-Porträt.*
Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1887. *Knaben-Porträt.*
Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Verkehr mit seinem verehrten Meister. Er war bei ihm schon in München und zog mit ihm zu zweimaligem, mehrjährigen Aufenthalt nach Florenz. Aus den Schilderungen Sandreuter's zu schliessen, müssen dies glückliche Jahre gewesen sein. Es ist sehr natürlich, dass bei diesen beiden herzensguten Männern, die auf fremdem Boden in ihrem geliebten heimatlichen Dialekt verkehrten, aus dem Verhältnis des Schülers zum Meister, bei der Verehrung des einen und der Achtung des andern mit der Zeit sich ein Freundschafts-Verhältnis entwickelte, das beide Künstler bis an ihr Ende auf's innigste verband. Sandreuter erzählt über die erste Arbeit, die er bei Böcklin machen durfte: Böcklin gab ihm die Aufgabe, eine beliebige Blume auswendig in verschiedenen Stellungen zu malen. Dieses Opus I legte der Meister dann bei Seite und holte dem Schüler aus dem Garten dieselbe eben gemalte Blume, forderte ihn auf, sich diese nun genau von allen Seiten zu betrachten, sich alles gut einzuprägen und die vorherige Aufgabe noch einmal zu wiederholen. Natürlich war Opus II im Vergleich mit Opus I viel gelungener.

So lehrte Böcklin seinen Schüler nicht *nach der Natur malen,* wohl aber *die Natur*

richtig sehen. Der Künstler müsse wissen, wie alles aussehe, das gelte vom Grossen wie vom Kleinen und sei das ABC der Kunst. So oft er konnte, besuchte Böcklin seinen Schüler im Atelier. Wer Schick's Tagebuch gelesen, der hat einen Begriff davon, was es heisst, mit Böcklin während einer Reihe von Jahren in so innigem Verkehr zu leben.

Wir erinnern uns eines Besuches Böcklin's in Sandreuter's Atelier in Basel. Böcklin kam unerwartet auf der Durchreise. Nie berührte er Basel, ohne Sandreuter aufzusuchen, auch wenn er sonst keinen Menschen zu sehen Zeit hatte. Nach der herzlichen Begrüssung wurde alles, was neues zu sehen war, hervorgeholt, betrachtet und besprochen. Einige Bilder wollte Böcklin schliesslich auch noch von hinten, gegen das Licht sehen. Als Erklärung äusserte er, es sei ihm bei Sandreuter, der die meisten Bilder auf Leinwand malte, immer eine Freude, dieselben auch auf diese Weise zu kontrollieren, weil er dabei konstatiere, mit welcher Sicherheit die Pinselstriche hingesetzt seien. Es zeuge dies ebenso sehr von einer sicheren Hand wie von einer überlegenen Beherrschung der Farbengebung.

* * *

Durch Böcklin wurde Sandreuter mit der Tempera-Malerei bekannt. Sein erster Versuch in dieser Malweise datiert aus dem Jahre 1875. Seither ist er diesem Verfahren, das seiner gewandten Hand besonders zusagte, treu geblieben und hat auch mehr wie einen Maler damit vertraut gemacht.

Als Sandreuter zu Böcklin kam, war dieser über die Versuche, die in Schick's Tagebuch geschildert sind, hinaus und wusste genau, was er wollte und brauchte und was er seinem Schüler zu sagen hatte.

Böcklin war in der Wahl der Farben und der Bindemittel deshalb so wählerisch und so vorsichtig, weil, wie er sich äusserte, seine Bilder bleiben sollten. Er hoffe nicht nur für das heutige Geschlecht gemalt zu haben. Es sei zu bedauern, dass so viele gute Maler unserer Zeit nicht darnach fragen, mit welchem Material sie arbeiteten. Ihnen sei die Hauptsache, dass die Bilder gut verkauft würden, was nachher aus denselben werde, dass kümmere sie nicht im Geringsten.

Das sollte bei ihm und bei denen, auf die sich sein Einfluss erstreckte, nicht der Fall sein und so werden die Bilder Böcklin's und Sandreuter's nicht bis zur Ungeniessbarkeit nachdunkeln, sondern in ihrer ganzen Farbenpracht fort und fort erstrahlen.

* * *

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen bei Sandreuter ist die, dass auch er bei dem Suchen nach grösster Tiefe und Kraft der Farbe eine, wir dürfen wohl sagen, *tiefdunkle Periode* durchgemacht hat, bevor er zu der glänzenden Farbengebung durchdrang, die ihn eigentlich auszeichnet. — Interessant ist auch, dass diese tiefdunkle Periode zeitlich nicht mit der Böcklin's zusammenfällt, also nicht eine Art Nachahmung ist, sondern dass er in Florenz 1875 unter den Augen seines Meisters, und als dieser bereits farbenfreudige Bilder malte, noch düstere, tiefdunkle Bilder schuf und darin bis 1880 in Paris beharrte.

Beispiele aus dieser Zeit sind sein »Elias in der Wüste« und die Landschaft »Grotte« Paris 1880, ein Bild von grösseren Dimensionen, 250:172 cm (vgl. Seite 201).

Schrittweise lässt sich von da an das Suchen nach mehr Licht und Farbe nachweisen. Seine Bilder werden farbiger, ohne je bunt zu sein; er steigert die Töne bis zu grösster Kraft und Helle. — Es soll mit Vorstehendem nicht gesagt sein, dass nur auf diesem Wege der Kolorist wird; merkwürdig bleibt es immerhin, dass Sandreuter, der sich der Führung Böcklin's vertrauensvoll hingab, wie dieser gewissermaassen durch Nacht zum Licht hindurchgedrungen ist. — Eine der ersten grösseren Arbeiten, die den Stempel dieses Sieges trägt, ist die »Sommer-Landschaft mit Putten« Basel 1880, ein Bild, das von glänzendem Lichte wiederstrahlt. Von da an verfügt Sandreuter über eine Palette, welche die ganze Skala der Töne umfasst. Er weiss die gesättigten, tiefsten Farben in seltener Harmonie mit den zartesten und hellsten harmonisch zu verbinden.

* * *

Es gibt kaum ein Gebiet in der Malerei, das Sandreuter nun nicht mit Erfolg betreten hätte. — Alles, was er unternimmt, trägt das Zeichen seiner starken Natur,

HANS SANDREUTER. BASEL 1880. KINDER-LEHRE.

Besitzer: Herr Bank-Direktor G. Christ—Mülhausen i. Elsass.

HANS SANDREUTER. RIEHEN 1900. *Der Rhein bei Basel.*

Besitzer: Museum in Basel.

seines feinen künstlerischen Empfindens. — Vorherrschend ist zu allen Zeiten das *Kompositions-Bild,* symbolischen, mythologischen oder erzählenden Inhalts. — Das kundige Auge sieht auf den ersten Blick die Verwandtschaft, die Schule Böcklin's und zwar mehr an der Auffassung, dem Kolorit, der Strenge der Ausführung, dem ernsten, vornehmen Stil, als an den Sujets. — Sandreuter hatte es nicht nötig, hierin Böcklin nachzuahmen. Was er seinem Meister verdankt, das kommt stets zum Ausdruck, er mag angreifen, was er will. — Zu den bedeutenderen Werken dieser Art gehören die »Sommer-Landschaft mit badenden Frauen« Basel 1892, im Besitze des Baseler Kunst-Vereins, »An der Himmels-Pforte« Basel 1894, Museum Bern, »Der Jungbrunnen« Basel 1895, bekannt aus der Dresdener Kunst-Ausstellung, wohl Sandreuter's beste Arbeit, ein Bild grösseren Umfangs, im Besitze des Museums zu Basel. — Ein weiteres Bild im Museum zu Basel »Römische Hochwacht« gibt uns eine karakteristische Jura-Landschaft mit Reiter-Staffage, ferner ebendaselbst »Frauen-Schönheit«. Fünf schöne nackte Mädchen-Gestalten in verschiedenen Stellungen vereinigt, links sitzend ein köstlicher Amor. Rosen liegen am Boden, rosig, zart ist auch der Fleischton gehalten. Nur *der* Künstler, der die Natur zuerst in sich aufnimmt und durch einen sittlich reinen Geist geläutert wiedergibt, vermag eine solche Aufgabe ohne Pikanterie zu lösen.

»*Dolce far niente*« eine Idylle von echt Böcklin'schem Zauber. »*Gebirgsluft*« in koloristischer Hinsicht ein Juwel. Die Firne erglänzen in jener Föhn-Beleuchtung tief und klar, so wie man sie etwa einmal, wenn man das Glück hat, auf den Wanderungen durch die Alpen sieht und das Schauspiel als unvergesslichen Eindruck mit sich nimmt. — In dem Bilde »*Flucht nach Egypten*« wollte Sandreuter eine seltene Abend-Stimmung schildern, die er im Süden einst geschaut. Die Berge erglänzen im tiefen Rot von der untergehenden Sonne beleuchtet, indes über ihnen, am kalten, grauen Himmel der Vollmond aufgeht. Es ist die Stunde, wo man in heissen Ländern zum Marsche aufbricht.

HANS SANDREUTER. PARIS 1880. DIE GROTTE.

Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1896 (MAI). *Frühlings-Wiese bei Efringen.*

Besitzer: Herr Alexander Koch—Darmstadt.

Es würde zu weit führen, wollten wir alle diese herrlichen Werke, auch nur die in diesem Hefte reproduzierten, hier aufführen oder analysieren. — Der Baseler Kunst-Verein beabsichtigt im März-April 1902 eine grosse Ausstellung von Sandreuter's Werken zu veranstalten. Wer sich für den Künstler interessiert, der kann da die Werke des Meisters selber zu sich reden lassen.

* * *

Im *Porträt* hatte Sandreuter leider wenig Gelegenheit sich zu zeigen. Er ist dazu selten aufgefordert worden und hat dies allerdings auch nicht gross beklagt. Sandreuter war so durch und durch Künstler, dass er buchstäblich die Menschen anders sah, als sie der Nichtkünstler sieht und so malte er sie auch, wie er sie sah. — Die wenigen Porträts, die er hinterlässt, es mögen etwas über dreissig sein, zeigen immerhin, dass er auch auf diesem Gebiete nichts Halbes geschaffen. Es sind Kunstwerke in Form und Inhalt und ungemein angenehm, fein und wahr in der Farbe. — In Sandreuter's Porträts kommt der Psychologe und der Maler zur Geltung, so z. B. bei dem »Kinder-Porträt« und bei dem »Porträt einer Dame«. Wie lebendig und frisch sind die Kinder aufgefasst, wie vornehm reserviert die Dame. Vor dem »Porträt eines Knaben« vollends glaubt man sich in der That einem Bild eines alten Meisters gegenüber.

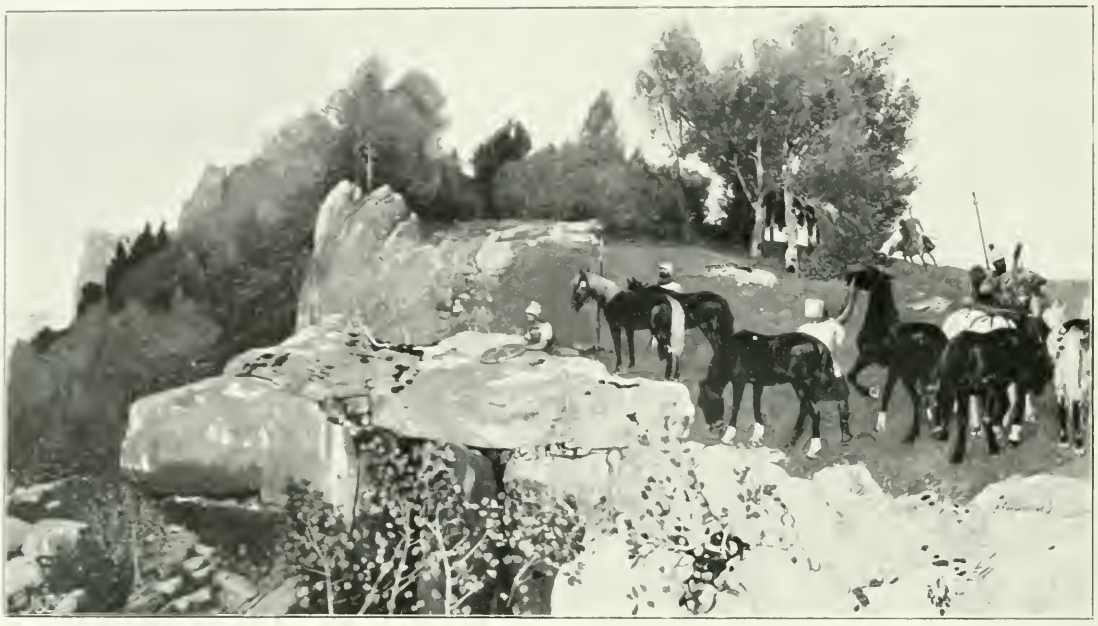
Seine »Briefmarken-Sammler« und »Kinderlehre« sind im Grunde auch nichts anderes als Porträts nach der Natur gemalt. Das letztere Bild »Die Kinderlehre« entstand im Winter 1880. Sandreuter arbeitete damals in einem grossen Saale der Baseler Kaserne, den er als Atelier eingerichtet hatte, der aber kaum zu erwärmen war. Als Modelle dienten ihm Schul-Mädchen von der Gasse, die trotz ihrer wollenen, gestrickten Shwals froren. Für die Genauigkeit und Sicherheit von Sandreuter's Porträt-Kunst bezeichnend ist es, dass man diesen Kindern an der Farbe der Hände und Gesichter das Frieren ansieht. Und bei einer solchen Temperatur musste Sandreuter Tag für Tag arbeiten!

1902 V. 2.

HANS SANDREUTER. BASEL 1897.

LÄNDLICHES RÖMISCHES FEST.

Besitzer: Herr Major Etzel—Stuttgart.



HANS SANDREUTER. BASEL 1891. *Römische Hochwacht.*

Besitzer: Museum zu Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1876. *Nymphe am Wasser.*

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Flucht nach Egypten.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

HANS SANDREUTER. BASEL 1891. *Walthari und Hildegund.*

Besitzer: Herr A. Suter-Ludwig—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1892. *Macbeth.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Noch seltener als Porträt bot sich ihm Gelegenheit *Tiere* zu malen. Sein »Kavallerie-Offizier mit Pferd« Basel 1892 wirkt in Farbe und Zeichnung überaus wahr und gross. Sein »Viererzug« Basel 1894, ein Bild grösseren Umfangs, für einen reichen Baseler gemalt, seit Kurzem durch Schenkung im Besitze des Museums zu Basel, machte an mehreren Ausstellungen berechtigtes Aufsehen. Sandreuter erfasste das Gespann etwa in Halbprofil, weil das Bild sonst zu breit geworden wäre. — Ein eleganter Break, mit 4 vollständig und entsprechend angeschirrten, prächtigen Pferden, Füchse mit ziemlichen Abzeichen, so treffend porträtiert, dass der Kenner im vorderen Paare die englischen Hunters und in den andern die französische Rasse sofort sieht. Auf dem schwarzen Leder-Geschirr gelangen die glänzenden Metall-Ornamente in vortrefflicher Weise zur Geltung. Als Hintergrund ist mit guter koloristischer Wirkung ein Park mit grüner Wiese angedeutet. — Solche und ähnliche Leistungen auf dem Gebiete der Tier-Malerei konnte Sandreuter nur hervorbringen, weil er, dem Rate seines Meisters folgend, keine Gelegenheit versäumte, die Tiere, wo er konnte, gründlich zu beobachten, sie zu studieren. — Seine Skizzen-Mappen zeigen, dass er noch ein Mehreres gethan und sich oft und viel im Zeichnen von Tieren nach der Natur geübt hat.

* * *

Ein Künstler, der so intensiv im Atelier gearbeitet, wie Sandreuter, der hatte Erholung und Abwechslung nötig. Beides fand er auf den Bergen und in den Thälern seines Vaterlandes oder im nahen Schwarzwalde. — Er hatte ein feines Auge für die Schönheit der Natur. Auf Spaziergängen kam man mit ihm nur langsam vorwärts, denn sein Auge schweifte beständig bewundernd umher. Diesen Ausflügen und Aufenthalten verdanken wir die Entstehung jener, heute so viel bewunderten *Landschafts-Bilder*.

Man spürt ihnen ab, dass sie stets der Ausdruck eines rein und wahr empfundenen und künstlerisch verarbeiteten Natur-Genusses

sind. — Hier feiert seine Palette wahre Triumphe und die Zeichnung ist von erhabener Ruhe und Sicherheit. — Was er malen sollte, das liess sich Sandreuter nie sagen. Den sogenannten berühmten, schönen Punkten wusste er auszuweichen. Er schwärmte nicht für duftige Fernen, für koulissenmässig hinter- und übereinander sich aufbauende Berge in stauberfülltem, schleierhaftem Duft; er greift die Natur in der Nähe an und wo er sie nimmt, da wird sie unter seiner Hand interessant.

Vor Allem war ihm daran gelegen, die farbige Erscheinung der Natur in der ganzen Stärke und Frische der Farben wiederzugeben. Peinliche Detail-Ausführung finden wir bei ihm nicht. Einen entfernten Baum, pflegte er zu sagen, erkennen wir an der Form, nicht an den einzelnen Blättern, die wir gar nicht sehen, ergo soll man die letzteren auch nicht hinmalen, selbst wenn man weiss, wie sie aussehen, sondern nur die karakteristische Form des Baumes. Wo Zeichnung nötig war, da ging ihr Sandreuter nicht aus dem Weg. Er hatte ein feines Empfinden für Stilisierung, für dekorative Wirkung. Dieser Zug hat sich bei ihm von Jahr zu Jahr mehr herausgebildet und kommt bei allen seinen Werken, am deutlichsten vielleicht bei seinen Landschafts-Bildern, zum Ausdruck. Viele derselben bilden heute die Zierde von Museen und öffentlichen Kunst-Sammlungen, so »Charmey« 1890, Museum Zürich, Ankauf der schweizerischen Eidgenossenschaft; »Seealpsee« 1894, Musée Rath, Genf; »Barke mit Schilf« 1895, Musée Rath, Genf; »Blick in die Rhein-Ebene« 1900, Museum Basel; »Landschaft mit Rehbock« 1897, Museum Lausanne; »Landschaft aus der Umgebung von Basel« 1899, Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden.

Andere, und von den besten, befinden sich in Privat-Besitz. Wir nennen davon z. B. »Lac de Champex mit Grand Combin« 1893, eine der schönsten Morgen-Stimmungen, die sich nur träumen lässt, mit einer bereiften Wiese im Vordergrund, dahinter der ruhige, kleine See, dunkle Tannen umschliessen das Wasser und hoch über Allem thront das grandiose, breite Bergmassiv des grand Combin, dessen Gipfel von den ersten Strahlen der aufgehenden, goldenen Sonne erglänzen. — Es ist unmöglich, alles aufzuzählen, was Sandreuter auf diesem Gebiete Grosses und Unvergängliches geschaffen. Es sei nur noch erinnert an die beiden Bilder

H. SANDREUTER. FLORENZ 1881. *Mädchen mit Leyer an der Felsen-Quelle.*
Besitzer: Herr E. Sandreuter-Kündig—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1896. *Gebirgs-Luft.*

Besitzer: Herr R. Preiswerk-Ringwald—Basel.

»Fruttalp mit Titlis« 1895 und »Blausee bei der Frutt« 1895, die wahre Alpenluft atmen, dann die »Landschaft bei Efringen« 1896 wegen der sieghaften Bravour in Farbe und Zeichnung eine wahre Perle und schliesslich jene wundervollen Bilder aus dem Tessin (Maggia- u. Bavonathal) und von Stein a. Rh., Wald- und Fluss-Landschaften, Galerie-Stücke, zum Teil noch im Besitze von Frau Hans Sandreuter in Riehen.

* * *

Neben dieser Landschafts-Malerei grösseren Stils pflegte Sandreuter auch fleissig das *Aquarell*. — Frei von jeder kleinlichen Manier gibt er uns in seinen Aquarellen gleichsam farbige Moment-Aufnahmen einer Natur-Stimmung. Jedes seiner Aquarell-Bilder ist ein Kunstwerk für sich, keins wie das andere und doch bleibt er sich und seiner Eigenart stets treu und weiss mit den denkbar einfachsten Mitteln und der schlichtesten Ausdrucksweise immer wahr und packend zu wirken. Im Gegensatz zu jenen Aquarellisten, die mit süsslichen, verwässerten, oft fast nur auf einen einzigen Ton gestimmten Farben malen, imponiert Sandreuter durch die starken, gesättigten, ganzen und doch überaus angenehm wirkenden Farben. Seine Aquarelle waren vielleicht von seinen Kollegen am meisten geschätzt. Es darf kühnlich gesagt werden, dass Sandreuter auf diesem Gebiete nicht ohne Einfluss auf seine Zeitgenossen gewesen ist, dass er bahnbrechend gearbeitet hat.

* * *

In seinem Vaterlande hat sich Sandreuter seinen Namen durchschlagend damit begründet, dass er bei mehreren Konkurrenz-Ausschreibungen der eidgenössischen Kunst-Kommission für dekorative Aufgaben jedesmal, wo er mitkonkurrierte, ohne Ausnahme die höchsten Auszeichnungen erwarb. — Jetzt erst war die Bahn für ihn frei, ein Talent zu entfalten, das bisher wenig von ihm kultiviert wurde, dasjenige für *monumentale Malerei*. — Sandreuter hatte sich schon unter Böcklin's Anleitung in Florenz übungsweise mit Entwürfen zu dekorativen Kompositionen grösseren Umfangs beschäftigt. So sind Skizzen und Entwürfe entstanden zur Ausschmückung von Palästen, und nachher wanderte die Geschichte in das Feuer.

Böcklin wusste Sandreuter's Talent für solche Arbeiten sehr wohl zu schätzen. Als der Meister einst in Unterhandlung war für

HANS SANDREUTER. BASEL 1896. Besitzer: Herr E. Sandreuter-Kündig – Basel. DOLCE FAR NIENTE.

HANS SANDREUTER. BASEL 1882.

SOMMER-LANDSCHAFT MIT PUTTEN.

Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.

HANS SANDREUTER. BASEL 1892.

SOMMER-LANDSCHAFT MIT BADENDEN FRAUEN.

Besitzer: Baseler Kunst-Verein.

HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Tanzende Mädchen. (Unvollendet.)*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

die innere Ausschmückung eines deutschen Museums, sicherte er sich sofort die Mithülfe Sandreuter's. Diese Arbeit kam leider, wie so mancher Plan, nicht zur Ausführung.

Ähnlich erging es Sandreuter in Basel. Es war beabsichtigt, den oberen Teil des Treppen-Hauses im Museum zu Basel durch ihn mit Fresko-Bildern ausschmücken zu lassen. Im unteren Teile desselben Treppen-Hauses sind bekanntlich die drei wundervollen Fresko-Gemälde »Magna Parens«, »Flora« und »Apollo« von Arnold Böcklin.

Die Geldmittel waren zum grössten Teil gesichert, die kompetenten Behörden verständigt, auf Wunsch des Aktions-Komités sollte der Unterzeichnete, der mit Böcklin persönlich bekannt war, dessen Ansicht über Sandreuter's Befähigung zu einer derartigen Arbeit einholen. — Wenn auch die Arbeit selbst nicht zur Ausführung kam, so ist doch die Antwort Böcklin's interessant genug, um hier wörtlich wiedergegeben zu werden, zumal sie ein glänzendes Zeugnis für Sandreuter ist.

»S. Domenico 14. V. 95.

Sehr geehrter Herr Christ!

Die Hetze des Umzuges in meine neue Wohnung hat mich bis heute vom Schreiben abgehalten. Es drängt mich aber, Ihnen meine Freude auszusprechen, dass Sandreuter diesen oberen Teil der Museums-Treppe malen soll. *Sandreuter mit seinen vielen Erfahrungen wird jedenfalls etwas recht Gutes zu leisten im Stande sein, besonders da ihm alle Freiheit gelassen wird.* Sie schreiben aber von einer Weiterführung des Angefangenen. Mir scheint, dass da jede Fortsetzung der Idee dürfte fallen gelassen werden, besonders, da die naturhistorische Sammlung nicht mehr im Gebäude sich befindet. Das wäre der schwerste Hemmschuh, da noch eine Verbindung der Idee finden und zugleich künstlerisch gestalten zu müssen. Sandreuter wird sich schon anders helfen können. *Er soll nur malen, was ihn ganz besonders freut, dann wird etwas Erfreuliches daraus.*

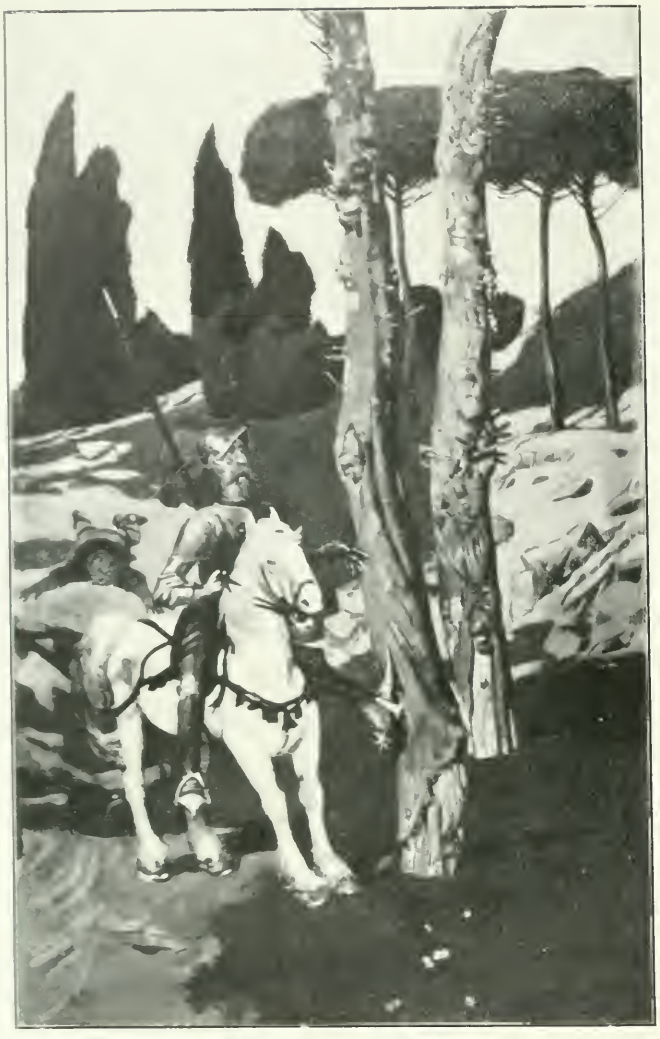
Wie schön, dass sich eine solche Gelegenheit für Sandreuter bietet, hier einmal so recht loszugehen! Nicht Jedem wird dieses Glück. In Basel scheint die Luft viel besser geworden zu sein — endlich! Die Umstände erlauben mir nicht, noch eingehender über diese Sache zu schreiben, so viel auch hier noch zu sagen wäre.

Mit bestem Grusse

Ihr ganz ergebener

(gez.) A. Böcklin.

Villa Böcklin, St. Domenico, Firenze.



H. SANDREUTER. BASEL 1884. *Don Quijote.*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Die ersten monumentalen Arbeiten Sandreuter's stammen aus der Mitte der 80er Jahre. Im Jahre 1884 erhielt er den Auftrag zur Ausschmückung eines Wohnhauses in Basel. Der Bauherr, ein kunstsinniger Kaufherr, wollte hierzu nur die Felder zwischen den kleinen Fenstern des Dachstockes hergeben. Sandreuter wählte als für unser Klima passendstes Verfahren Scraffitto und stellte in einem Cyklus die häuslichen Vorgänge, Arbeiten und Vergnügen dar. Im darauffolgenden Jahre sollte er das altertümliche, kleine Geschäftshaus eines kunstverständigen Metzgermeisters, an einer Strasse der inneren Stadt gelegen, dekorieren. Er wählte ebenfalls Scrafitto und komponierte auf die beiden Mauer-Flächen unter die Fenster des ersten und zweiten Stockes zwei Friese, das untere eine fröhliche Tafelrunde darstellend, an der der Hausherr und der Künstler sitzen, das obere einen Tanz-Reigen von Kindern schildernd.

Die Fenster-Läden bemalte Sandreuter in den geflammten Baseler-Farben, schwarz und weiss und hat damit in Basel wieder als Erster einer alten Übung Eingang verschafft, die seither Nachahmung fand.

Unter anderen Fassaden-Dekorationen ist noch als besonders gelungen zu nennen die der »Bärenzunft« in Basel, 1894. Grosse allegorische Figuren, Frauen und Bannerträger in alter Schweizertracht stehen zwischen den Fenstern, zu ihren Füssen und unter den Fenstern durch liegen und kauern Bären und zerzausen eine Guirlande. Bezeichnend für Sandreuter ist, dass er nicht jene rundgefressenen Tiere der Zoologischen Gärten gezeichnet, sondern magere Bestien der Wildnis, jüngere Tiere, bei denen alle Bewegungen deutlicher zur Geltung kommen.

* * *

Viel Freude machte Sandreuter der Auftrag zur *Ausschmückung des Saales in der Schmieden-Zunft zu Basel.* Dieses ehemalige Zunfthaus gehört heute einer philanthropischen Gesellschaft und die Aufgabe des Künstlers war, einige der Wohlfahrts-Einrichtungen dieser Gesellschaft allegorisch, in mittelalterlichem Gewand, dem Raum angepasst, darzustellen. Sandreuter malte die acht grossen Bilder in Tempera-Farben auf die Mauer.

Die Lösung der schwierigen Aufgabe ist ihm sehr gut gelungen, wenn man bedenkt, dass ihm die Zeit zur Ausführung äusserst knapp zugemessen war. — Wegen Mangel an Zeit konnte er zu diesen an Figuren reichen Kompositionen kein Modell stellen, keine Kostüm-Studien machen, alles ist aus seiner Fantasie geschöpft und doch hat man den Eindruck, die Gewänder dieser

Gestalten seien nicht geborgt, sondern den Leuten auf den Leib zugeschnitten. — Es mag hier erwähnt sein, dass diese Arbeit, heute eine Sehenswürdigkeit Basels, nicht entstanden wäre ohne die Munificenz eines reichen Baselers. Es ist derselbe, der Sandreuter einst aus grosser Verlegenheit half, indem er ihm 1884 für einige Jahre einen Raum als Atelier anbot und ihm, als er seinen Raum wieder für andere Zwecke benötigte, die Kündigung des Raumes durch Bestellung eines Bildes versüsste.

* * *

Eine weitere in mancher Hinsicht schwierige Arbeit war die *Ausschmückung des ehemaligen, äbtischen Speise-Zimmers im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.* Der Künstler hatte die Aufgabe, in einem Raum mit karaktervoller Architektur und mit alter, bunter Decke zwischen dieser und einem neuen Brustgetäfel spätgotischen Stils einen breiten Fries zu malen, der die dort vorgefundenen, aber bis auf wenige Reste zerstörten alten grau-in-grau Malereien (Szenen aus der römischen Geschichte darstellend) ersetzen sollte. Diese Reste mussten erhalten werden. Es konnte daher nicht der ganze Fries direkt auf die Mauer gemalt werden; ein Teil der Bilder kam auf leinwandbespannte Rahmen und es brauchte alle Sorgfalt und Geschicklichkeit des Künstlers, die Ungleichheit des Malgrundes bis zur vollständigen Täuschung auszugleichen. Als Gegenstand waren Szenen aus der Geschichte und Vorgeschichte des Klosters gegeben.

Über die Ausführung dieser Arbeit durch Sandreuter äussert sich der Besitzer des Klosters, Herr Prof. Ferd. Vetter wie folgt:

Die Technik dieser auf grauen Grund mit schwarzen und weissen Konturen und Strichlagen gemalten Bilder schliessen sich an diejenige der früheren Malereien desselben Zimmers und anderer benachbarter Räume an. In dieser, bei aller Einfachheit schwierigen Technik, die wir an den Hand-Zeichnungen der grossen Renaissance-Maler bewundern, hat sich Sandreuter schon früher mit Glück versucht. Hier hat er zum ersten Mal in einem umfangreichen Werke den Beweis geleistet, wie dieselbe auch zu monumentalen Werken wohl zu verwenden ist. Die Gestalten zeigen alle den originalen, herben Reiz, der den kraftvollen Figuren der Holbein-Zeit eigen und auch für Sandreuter's Schaffen bezeichnend ist.

Die Mönche von Hohentwiel, die Klosterleute und Gelehrten der Reformations-Zeit, die fürstlichen Stifter mit ihren Kirchen-Modellen sind lauter Sprösslinge eines kräf-

HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Der verlorene Sohn.*
Besitzer: Herr Hosch, Glasmaler, Lausanne.

HANS SANDREUTER. ROM 1882.

DAPHNIS UND CHLOË.

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.

HANS SANDREUTER. FLORENZ 1882. DER VERSPOTTETE PAN.

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.

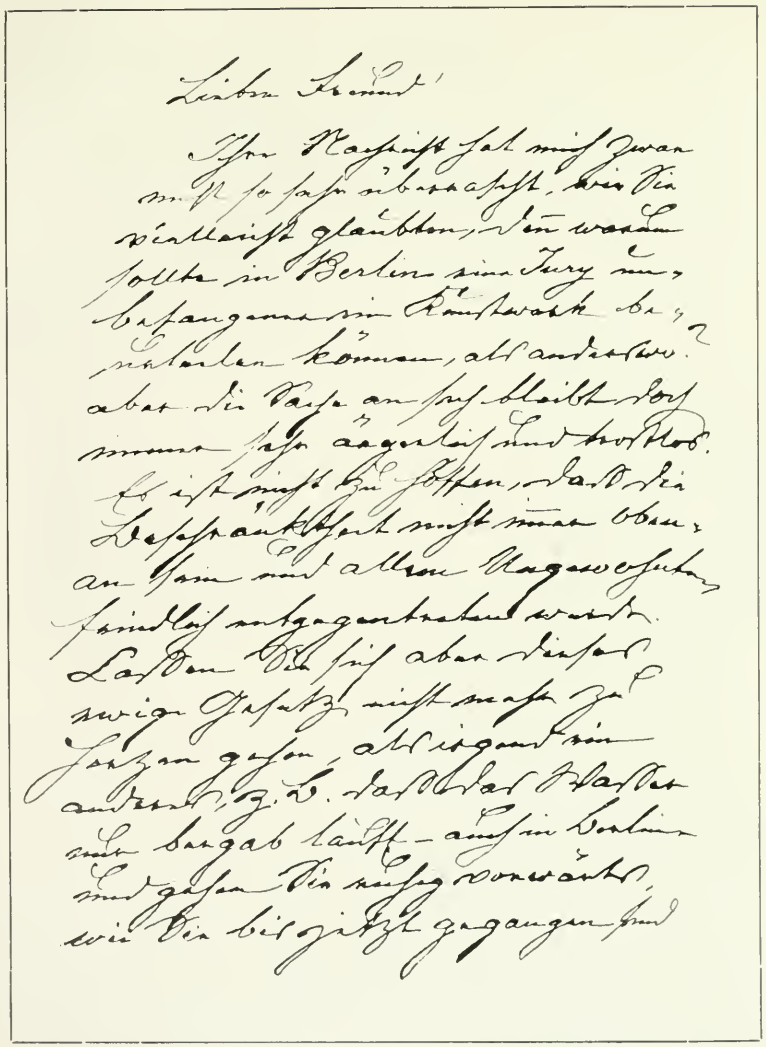
HANS SANDREUTER. BASEL 1895.

DER JUNG-BRUNNEN. ✡ ✡

Besitzer: Museum zu Basel.

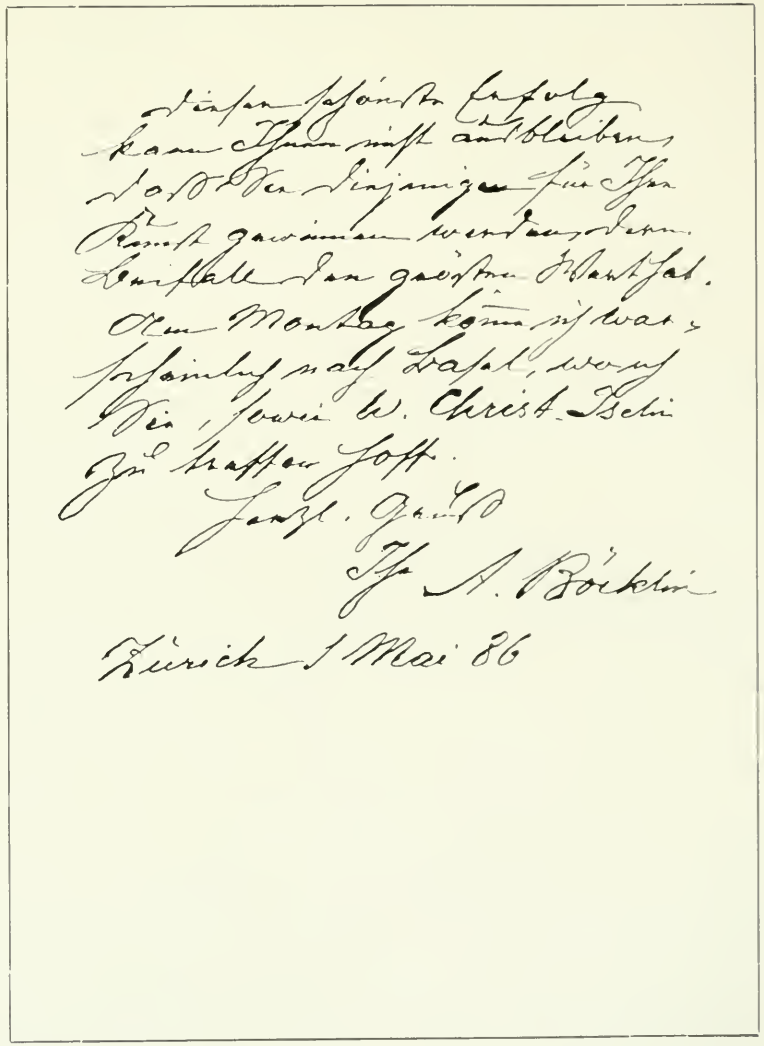
HANS SANDREUTER. BASEL 1893.

FRAUEN-SCHÖNHEIT. * Besitzer: Museum zu Basel.



Lieber Freund!

Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten, denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener im Kunstwerk beurteilen können, als anderswo? aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos. Es ist nicht zu hoffen, daß die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen, als irgend ein anderes, z. B. daß das Wasser nur bergab läuft – auch in Berlin und gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind



dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, daß Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den größten Wert hat.

Am Montag komme ich wahrscheinlich nach Basel, wo ich Sie, sowie W. Christ-Iselin zu treffen hoffe.

Herzl. Gruß

Ihr A. Böcklin

Zürich 1 Mai 86

FAKSIMILE EINES BRIEFES VON ARNOLD BÖCKLIN AN HANS SANDREUTER.

tigen, bisweilen auch eckigen Geschlechts von Vollblut-Menschen, wie die alte Kirche und die alte Kunst sie hervorbrachte und liebte, aber im Schwung der Gestalten, in der Bewegung der kleinen Hände und Füsse ein feines menschliches Empfinden verratend. Die Szenen unterscheiden sich vorteilhaft von den theatralischen Illustrationen geschichtlicher Vorgänge, wie wir sie oft bei solchen Cyklen treffen; es sind einfache, ruhige Situationen, wie sie sich in Wirklichkeit — sei es auch in einer rein poetischen Welt — könnten zugetragen haben. — Das Ganze ist eine Schöpfung, gleich würdig des Künstlers und des schönen und merkwürdigen Gebäudes, zu dessen hervorragendsten Zierden diese Cyklen fortan gehören werden.

* * *

Zu den bedeutendsten Arbeiten Sandreuter's auf monumentalem Gebiete gehören die ehrenvollen *Aufträge der schweizerischen Eidgenossenschaft,* die Entwürfe zu den riesigen *Glas-Gemälden* für den neuen Bundes-Palast in Bern und zu den *Mosaik-Bildern* an der Aussenseite des schweizerischen Landes-Museums in Zürich, beides Aufträge, für welche unter sämtlichen schweizerischen und in der Schweiz lebenden Künstlern Konkurrenzen ausgeschrieben waren, aus denen Sandreuter als Sieger hervorging. — Der geistvolle Erbauer des neuen Bundes-Palastes in Bern, Herr Prof. Hans Auer war glücklich, in Sandreuter einen Mitarbeiter zu finden, und niemand bedauert wohl mehr als er, dass nur eines der vier Fenster »Landwirtschaft« vor Sandreuter's Tod fertig werden konnte. Sandreuter lieferte dem Glas-Maler Hosch in Lausanne zu diesem Fenster, das eine Fläche von ca. 40 Quadratmeter bedeckt, eine ausgeführte farbige Visierung in natürlicher Grösse, weil er die Vergrösserung seiner Skizze von ein Fünftel keiner fremden Hand anvertrauen mochte. Auf diese Weise entstand ein Kunstwerk, das fertig zu schauen dem Künstler leider nicht mehr vergönnt war, das aber seine Bedeutung auch auf diesem Gebiete markieren wird.

* * *

Für die Fassade des *schweizerischen Landes-Museums* sollte Sandreuter *sieben*

HANS SANDREUTER. BASEL 1892. *Kavallerie-Offizier mit Pferd*

Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.

Kartons mit Darstellungen aus der Schweizer-Geschichte, geeignet zur Ausführung in Glas-Mosaik, liefern. Sandreuter fasste seine Aufgabe von grossen Gesichtspunkten auf. Der ganze Cyklus war auf eine gewaltige koloristische Wirkung berechnet. Er gedachte eine Symphonie in Farben zu komponieren, in welcher ein Bild das andere ergänzt und hebt bis zu grösster Steigerung. Von den sieben Entwürfen hat Sandreuter leider nur drei vollendet: 1. Die Gründung der Stadt Bern; 2. Tell's Gefangennahme; 3. Manesse und Hadlaub.

Auf sämtlichen drei Bildern tritt uns Sandreuter's Stärke deutlich vor Augen, mit wenig Figuren eine Handlung klar und verständlich auszudrücken. Die Verteilung der überlebensgrossen Gestalten im Raume verrät ein feines Verständnis für das künstlerische Gleichgewicht eines Bildes. Die Zeichnung ist markig, kraftvoll, unter Vermeidung aller kleinen Effekte, die bei der Entfernung des Beschauers vom Original doch nicht zur Geltung kämen.

HANS SANDREUTER. ROM 1883. *Der Sensenmann.*
Besitzer: Baseler Kunst-Verein.

Sandreuter dachte sich die dargestellten Szenen, die sich meist im Freien abspielen, im Bilde auch unter freiem Himmel und stellte dementsprechend schon bei der Konkurrenz die grosse Einzelfigur, Waidmann aus Karton 1, auf hellen Himmel, desgleichen auch hernach den ganzen ersten Karton, »Gründung der Stadt Bern«.

Diese vornehme Auffassung war nicht nach dem Geschmack des Architekten, der prunkvollen Goldgrund haben wollte, ohne Unterbrechungen. — Sandreuter hat sich ungern in den Goldgrund fügen müssen; dass aber dieser Goldgrund nirgends bis an den oberen Rand der Bilder unterbrochen werden dürfe, das wollte ihm nicht einleuchten. Aus seinen Skizzen zu den nachfolgenden Bildern erhellt deutlich, dass er diese lästige Fessel zu sprengen beabsichtigte. Bei Karton III, »Manesse und Hadlaub« leuchtet der Goldgrund durch Rundbogen hinein in die fröhlich belebte Halle. — In diesen Rundbogen erblickte nun der Architekt eine unliebsame Konkurrenz mit den darüber befindlichen Fenster-Motiven, auch seien die

HANS SANDREUTER—BASEL. *Frühlings-Landschaft.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

HANS SANDREUTER. BASEL 1892 *Herbst-Landschaft am Bache.*

Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Figuren zu gross im Maassstab, und so wurde dieser Karton III den Wünschen des Architekten gemäss nicht zur Ausführung in Mosaik genehmigt.

Gerade diesem III. Bilde »Manesse und Hadlaub« hatte der Meister seine grösste Sorgfalt zugewendet. Durch eingehende Studien ist es ihm gelungen, in Farbe, in Gewandung und Haltung der Gestalten ein Werk zu schaffen, das die Zeit Manesse's trefflich karakterisiert. Dem Schweizer-Volk und der gebildeten Welt im allgemeinen gedachte er eine Freude zu machen, indem er dem Dichter Manesse die Züge des Farben-Dichters Böcklin verlieh. — Was hilft das alles: Sandreuter ist tot. Mit einem Toten ist man bald fertig. Er kann sein Werk nicht mehr verteidigen und so bleibt uns nur übrig, unserem schmerzlichen Bedauern darüber Ausdruck zu verleihen, dass durch diesen unverständlichen Beschluss das schweizerische Landes-Museum einer seiner schönsten Zierden beraubt worden ist.

* * *

Zum Schluss noch ein Wort über Sandreuter's Bethätigung auf dem Gebiete der *angewandten Kunst und des Kunst-Gewerbes.* In seinen Mußе-Stunden liebte er es, sich in plastischen Arbeiten zu versuchen. Es existieren von ihm kleine Figuren-Reliefs, die einen antiken Eindruck machen. Ein Holbein-Becher mit Putten-Reliefs, gekrönt durch die Figur Holbein's, verdankt einer solchen Stunde sein Enstehen. Bekannt ist die bei Anlass des 70. Geburtstages von A. Böcklin durch Sandreuter modellierte Medaille, 1897, die Böcklin's freudige Anerkennung fand; bekannt ist auch, dass Sandreuter für seine Villa die Ofen-Kacheln zu den Öfen selbst modellierte.

Auf dieses eigene Heim, die »Villa zur Mohrhalde« in Riehen, die dem Künstler Zeit seines Lebens als Ideal für spätere, bessere Tage vorgeschwebt, ein Traum, den er erst vor wenigen Jahren verwirklichen konnte, auf dieses eigene Heim verwendete er ganz besonderen Fleiss. Zahlreiche selbstentworfene Möbel, Flach-Schnitzereien in den Vertäfelungen der Wohnräume und Thürfüllungen, originelle Decken-Malereien,

HANS SANDREUTER. BASEL 1880. *Oster-Morgen.*

Besitzer: Herr Bank-Direktor G. Christ—Mülhausen i. Els.

HANS SANDREUTER. BASEL 1899. GEFANGENNAHME TELL'S.

Besitzer: Schweizerische Eidgenossenschaft.

HANS SANDREUTER. BASEL 1898.

GRÜNDUNG DER STADT BERN.

Besitzer: Schweizerische Eidgenossenschaft.

selbstgeschnitzte und bemalte dekorative Bilder-Rahmen zu seinen Gemälden geben Zeugnis von der Vielseitigkeit und dem feinen Geschmack dieses einzigartigen Künstlers.

* * *

Wenn wir das abgeschlossene Lebens-Werk Sandreuters überschauen, selbst wenn wir nur die in diesem Hefte gebotene Auswahl seiner Arbeiten prüfen und bedenken, dass bei diesen vortrefflichen Wiedergaben das nicht mitspricht, was Sandreuter's Werken den Hauptreiz verleiht, die Farbe, so gewinnen wir den Eindruck, wir stehen einer mächtigen Individualität gegenüber. Die vorliegenden Arbeiten liegen zeitlich weit auseinander: sie sind aus einem Vierteljahrhundert herausgenommen und doch, Alles verrät einen Zug in das Grosse, überall spürt man den Meister. — Wie war es möglich, dass ein solches Talent so lange übersehen wurde und erst so spät zu allgemeiner Anerkennung kam. — Im Jahre 1886 wollte Sandreuter in Berlin ausstellen und wurde zurückgewiesen. Er klagte sein Leid Böcklin. Wir finden in seinem Nachlass die Antwort des Letzteren, die wir hier wörtlich wiedergeben:

»Lieber Freund!

Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten, denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener ein Kunstwerk beurteilen können, als anderswo? aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos.

Es ist nicht zu hoffen, dass die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen, als irgend ein anderes z. B. dass das Wasser nur bergab läuft — auch in Berlin — und *gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind. Dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, dass Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den grössten Wert hat.*

Am Montag komme ich wahrscheinlich nach Basel, wo ich Sie, sowie W. Christ-Iselin zu treffen hoffe.

Herzl. Gruss Ihr
gez. A. Böcklin.

Zürich, 1. Mai 1886.«

Dieses prophetische Wort des Meisters, es ist in Erfüllung gegangen. An Anerkennung, Auszeichnungen aller Art, auch an materiellen Erfolgen hat es Sandreuter in den letzten Jahren nicht mehr gefehlt. Er wird in der Kunst-Geschichte einen ehrenvollen Platz einnehmen, und wo der Name seines grossen Meisters genannt wird, da wird man des seinen auch gedenken. WILHELM CHRIST.

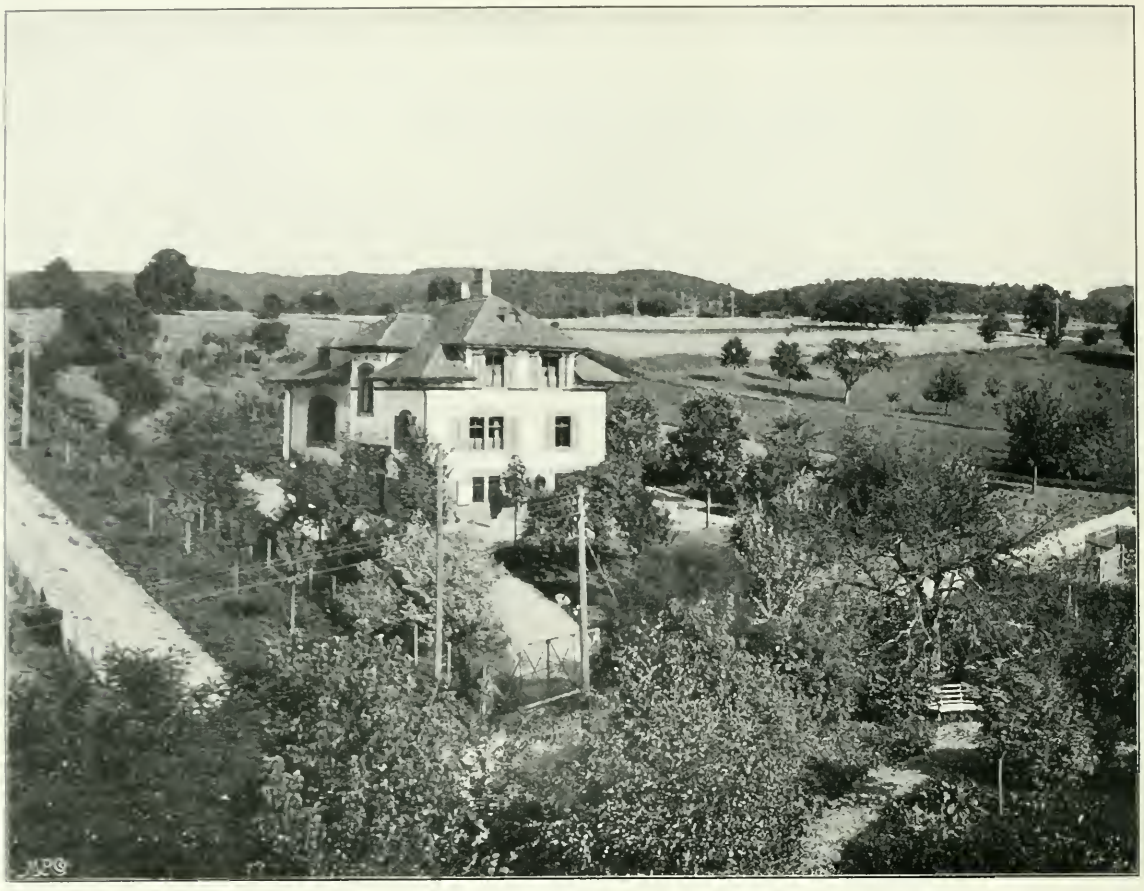
Moderne Städte-Bilder.

Der architektonische Stil ist der Ausdruck einer bestimmten Geistesrichtung eines Volkes oder eines Zeitalters. Grosse soziale und religiöse Umwälzungen haben stets eine neue ästhetische Anschauungs-Welt als Folge-Erscheinung. Das klassische Griechentum war nach seiner Unterjochung durch Rom und dem Aufkommen neuer wirtschaftlicher und religiöser Tendenzen in einen stilistischen Umwandlungs-Prozess gerissen. Im alten Hellas bildete der Kultus der Olympier einen integrierenden Teil des Staatslebens; die Akropolis von Athen war zur Blütezeit Griechenlands sowohl der Schauplatz des religiösen, als auch des politischen Lebens. Darum musste auch die Kunst des Altertums der breiten Öffentlichkeit angehören. Unter dem Imperialismus der Diadochen und der Römer änderte sich das strenge, hoheitsvolle Architektur-Bild, da neben dem Götter- noch ein Götzen-Kultus aufkam. Der Tempel wurde aus dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens gedrängt; an seine Stelle trat das Profan-Gebäude. In Rom waren es die Kaiser-Paläste, die Triumph-Bögen, daneben auch einige gemeinnützige Institute, wie die Thermen und Aquädukte, die den Karakter des Stadt-Bildes und noch seiner Ruinen bestimmten.

HANS SANDREUTER. BASEL 1901.

MANESSE UND HADLAUB.

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.



»Zur Mohrhalde«. Wohnung Hans Sandreuter's † in Riehen.

Nach der Einführung des Christentums und der Begründung der Kirche trat der Bau-Stil abermals in eine neue Entwickelungs-Phase. In den südlichen Ländern, wo die Elemente der Antike noch nachwirkten, konnte der neue Geist nicht vollkommen rein in die Erscheinung treten; er war genötigt, einen Kompromiss mit der alten Kultur zu schliessen. Es entsteht der byzantinische und romanische Stil, die uns den Kampf der beiden Kulturen um die Welt-Herrschaft veranschaulichen. Später erst, nachdem das Christentum auch die nordischen Länder erobert hatte, fand es den Boden vor, auf dem es sich unabhängig von den antiken Kultur-Elementen frei auswachsen und seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel sich schaffen konnte. Die letzte und hervorragendste Erscheinungs-Form der asketischen Geistes-Richtung ist der gotische Dom gewesen.

Die Gegenwart hat das Erbe der vergangenen Kultur-Epochen auf allen Gebieten sich zu eigen gemacht. In den modernen Städten rivalisieren die Elemente der Antike, der Gotik, der Renaissance und ihrer Abzweigungen und Ausläufer mit einander, und ebenso ringt das profane Gebäude mit dem Kultus-Gebäude um die Vorherrschaft. Tausend Dissonanzen platzen auf einander, was an sich noch kein Übelstand ist, würde nicht das grosse Leit-Motiv fehlen, das über die Dissonanzen machtvoll hinausklingt und sie auflöst. Unserer Zeit fehlt eine einheitliche grosse Weltanschauung. Die mittelalterliche, auf sogenannten positiven Wahrheiten, d. h. auf einem naiven Kinder-Glauben beruhende Weltanschauung ist zwar durch die wissenschaftliche Natur-Kenntnis theoretisch überwunden, aber dennoch führt das Christentum auf dem Boden, der ihm nicht mehr gehört, eine Schein-Existenz weiter. Im Wirtschaftsleben platzen gleichfalls die verschiedensten Tendenzen auf einander. Das freie Spiel der wirtschaftlichen Kräfte ist

proklamiert. Auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens, der Ethik und des Sexuallebens ringen die neuen Ideen mit den alten um die Herrschaft. Es vollzieht sich unter unseren Augen eine Umwertung aller Werte von einer Grossartigkeit, wie sie die Welt seit dem Untergang der antiken Kultur nicht gesehen hat. — Die Interessenkämpfe der Gegenwart und die gesellschaftlichen Gegensätze treten in der Physiognomie der Städte in die sichtbare Erscheinung, und je intensiver der Kampf geführt wird, um so karakteristischer gestaltet sich auch das allgemeine Architektur-Bild. Die südlichen Länder Europa's, die keine führende Rolle mehr im Kulturleben spielen und im wesentlichen nur noch von ihrer grossen Vergangenheit zehren, kommen daher für uns weniger in Betracht. Ihr Architektur-Bild gehört einer abgeklärten Vergangenheit an, Neubildungen, welche durch die modernen wirtschaftlichen Faktoren bedingt sind, treffen wir dort nur verhältnismässig selten an. Solches ist der Vorzug des an Kultur-Elementen reicheren Nordens Europa's und Amerika's. Drei Städte, in denen der Geist der Moderne seinen eigenartigsten architektonischen Niederschlag gefunden hat, will ich im folgenden einer allgemeinen Betrachtung unterziehen: Paris, Chicago, Berlin.

»Zur Mohrhalde«. Loggia. Wohnung Hans Sandreuters † in Riehen.

Paris, obgleich bis in die Römerzeit zurückreichend, stellt dennoch eine eigene, im Gegensatz zu den italienischen Städten, von der Antike unabhängige Welt dar; in seiner Architektur treten die verschiedenen Kunst- und Kultur-Strömungen des modernen Europa's in die sichtbare Erscheinung. In dem Strassenbilde von *Chicago* reflektiert sich der Geist der neuen Welt, die, obwohl von Europa befruchtet, auf eine vom Mutterlande wesentlich verschiedene Kultur-Entwickelung hindrängt. Zwischen dem Kultur-Zentrum der alten Welt, Paris, und dem der neuen, Chicago, steht *Berlin*. Wie die Hauptstadt des Westens, besitzt es weder eine ästhetische Kultur, noch eine Tradition, und wie jene verdankt es ausschliesslich politischen und wirtschaftlichen Faktoren seine Grösse. Seine Architektur ist daher vorwiegend als der Ausdruck des modernen Wirtschaftslebens aufzufassen. Daneben geben sich noch andere Tendenzen kund, die wenigstens ihrem Ursprung nach einer abgeklärteren Schönheits-Welt angehören. —

HANS SANDREUTER. *Kamin im Wohn-Zimmer Hans Sandreuter's † »zur Mohrhalde« in Riehen.*

Es ist keine blosse Vermessenheit der Franzosen, Paris als die Hauptstadt oder das Licht der Welt zu preisen. Wer jemals das Weltstadt-Getriebe und das Architektur-Bild der Seine-Stadt unbeeinflusst durch einen engherzigen Nationalismus auf sich hat einwirken lassen, wird sich einer eigentümlichen Bewegung nicht erwehren können. Alles, was die Kultur-Zentren Europa's auf künstlerischem Gebiet produziert haben, ist in Paris zu einem einheitlichen Bilde zusammengeschlossen. Die Haupt-Typen der verschiedensten Stil-Epochen sind auf dem Boden der alten Lutetia vereinigt, und zwar in einer Anordnung, die jedes gewaltsame Hervordrängen des einen Bauwerkes auf Kosten des andern ausschliesst. Paris ist der Brennpunkt, in dem sich alle architektonischen Strömungen treffen, um sich von dort wiederum einheitlich auszustrahlen. Es ist eine Eigentümlichkeit Frankreichs, dass es alle Bau-Stile, so verschieden sie auch geartet sind, mit Leichtigkeit sich zu eigen macht und ihnen ein individuell-nationales Gepräge aufdrückt, ohne jedoch ihre Grund-Formen gänzlich zu verwischen. Die Eigenart der französischen Architektur beruht in der kraftvollen Betonung der horizontalen Gliederung. Ob wir die hervorragendsten Bauwerke der Gotik in's Auge fassen, wie die Kirche Notre Dame, oder die Barock-Bauten, wie das Luxembourg, das Louvre, oder die Bauten der neuesten Zeit, das Pantheon, der Invaliden-Dom, die Madeleine, die Oper u. a. — gleichgültig, welchem Stil das betreffende Gebäude auch angehört und welchen Zwecken es dient, überall werden wir als das gemeinsame Karakteristikum die horizontale Gliederung beobachten können. Und selbst auf das fashionable Privat-Haus des Westens nicht minder als auf das Miets-Haus der Faubourg Montmartre oder des Quartier latin dehnt sich diese, der französischen Architektur eigentümliche Tendenz aus. —

HANS SANDREUTER. *Büffet im Ess-Zimmer des Künstlers.*

Die horizontale Gliederung in der Architektur ruft den Eindruck der Lebens-Freudigkeit und des Selbst-Gefühls hervor, während die vertikale Gliederung, die das System der Gotik beherrscht, die fantastische Grösse und die Abkehr von der Natur darstellt. Aus diesem Grunde hat sich die Gotik gerade in den von der dionysischen Kultur unberührt gebliebenen Ländern des Nordens am kräftigsten entwickeln können. Den Erbauern der gotischen Gotteshäuser ist das Leben nichts weniger als ein ästhetisches Phänomen gewesen. Die Gotik ist die Kunst der asketischen Welt-Anschauung, auch als die Kunst einer krankhaft erregten Fantasie könnte man sie bezeichnen. Ihre Werke stimmen den Beschauer nicht fröhlich; sie löst nur die in unserem Unter-Bewusstsein schlummernden düsteren Stimmungen aus — der vollkommenste Gegensatz zur griechischen Tempel-Architektur, die uns eine heitere Lebens-Philosophie predigt.

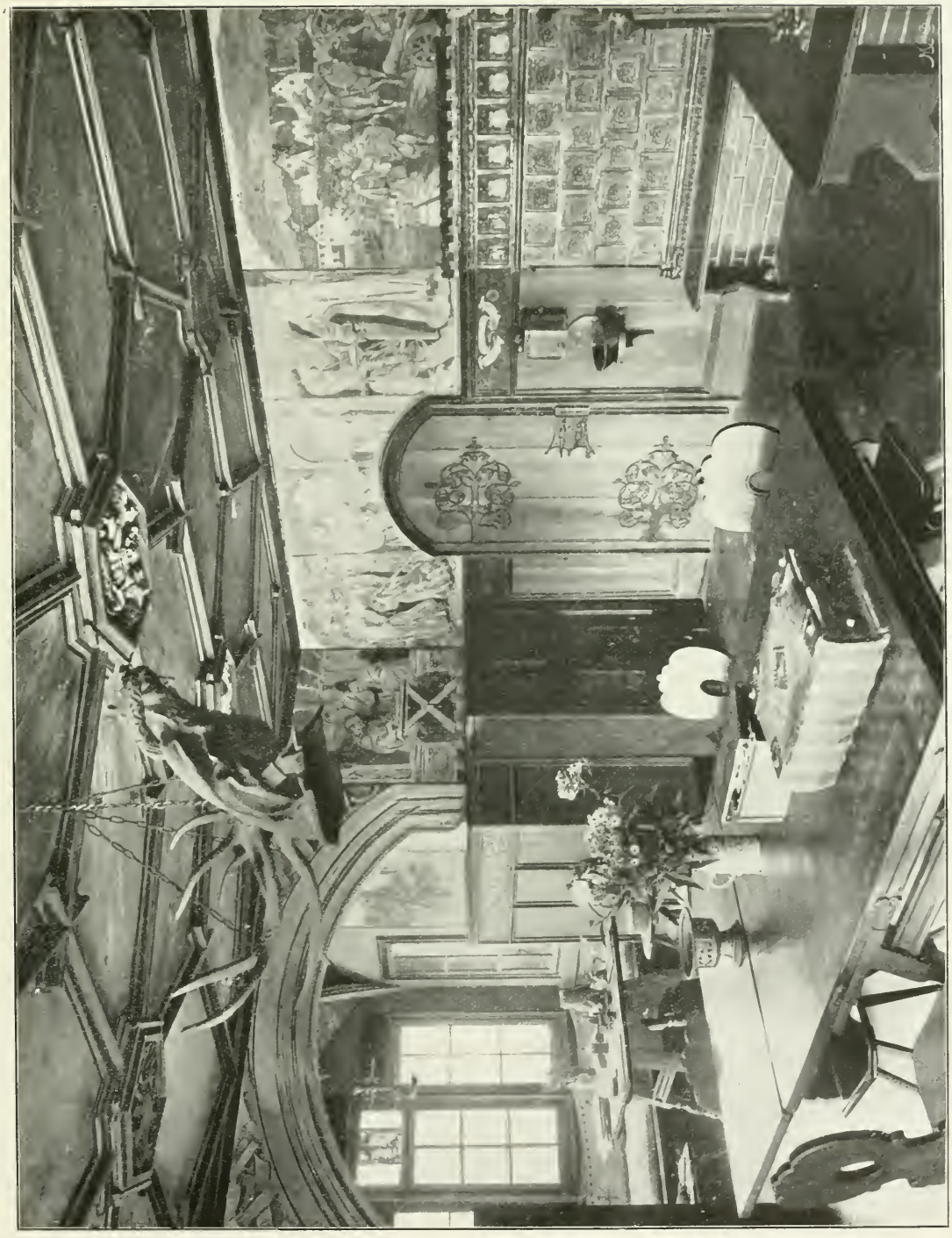
In Frankreich hatte die Gotik nicht in dem Maasse wie bei uns die Köpfe beherrscht, da trotz der Christianisierung des Landes das französische Volk immerhin soviel von der dionysischen Kultur des Altertums in sich aufgenommen hatte, dass es nicht vollkommen der asketischen Geistes-Richtung anheimfallen konnte. Der durch die horizontale Gliederung hervorgerufene Eindruck der Üppigkeit und Pracht, den wir auch an kirchlichen Gebäuden empfangen, legt von der weltfreudigen Grundstimmung des französischen Volkes beredtes Zeugnis ab. —

Die Einheit des Stils ist eine ideale Forderung, die somit, wie es in der Natur der Sache liegt, nie vollkommen erfüllt werden kann. Denn es liegt auf der Hand, dass, sobald ein neuer Stil aufkommt, die Einheit des alten gesprengt ist. Auch in Paris rivalisieren die verschiedensten Bau-Stile mit einander, doch ist diesem Übelstand wenigstens durch ein weises Maasshalten in

HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Begrüssung des neugewählten Papstes Martin V. auf seiner Durchfahrt von Constanz nach Schaffhausen vor dem Kloster zu Stein a. Rh.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

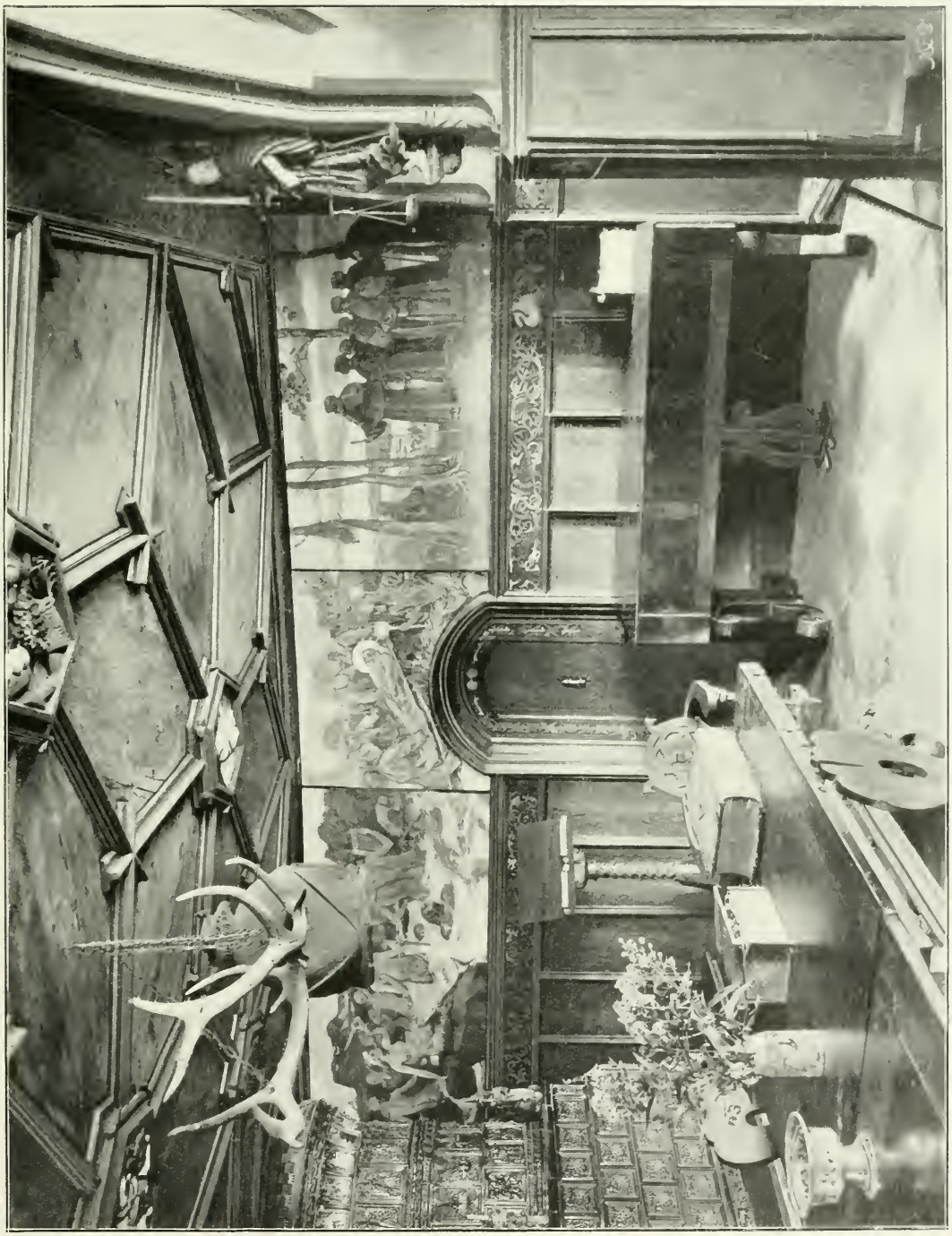
WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

1. Das Schach-Spiel im Kloster mit dem Schachzabeldichter Kunrat v. Ammenhausen. 2., 3., 4. Bilder aus dem Leben des letzten Abtes David von Winkelsheim. 5. Durchzug der Schweden vor dem Kloster zu Stein a. Rh.

HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Der Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Links: Die Entstehung des Rheins aus dem ehemaligen Rhein-Gletscher. In der Mitte: Die wunderbare Bestattungs-Fahrt des h. Otmar von St. Gallen. Rechts: Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.

HANS SANDREUTER. *Grisaille.* Wand-Malerei im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.

1. Das Schach-Spiel im Kloster mit dem Schachzabeldichter Kunrat von Ammenhausen. 2., 3., 4. Bilder aus dem Leben des letzten Abtes David von Winkelsheim.

den Raum-Verhältnissen nach Möglichkeit abgeholfen. In einem geschlossenen Gebäude-Komplex sind die einzelnen Bauwerke in ihren äusseren Dimensionen derart zu einander abgestimmt, dass keins die Wirkung des anderen aufhebt. Dazu kommt dann noch, dass allein schon durch die Anlage der Strassen und Plätze ausserordentlich malerisch perspektivische Wirkungen erzielt werden, die manchmal allerdings einen Stich in's Theatralische aufweisen. Der intime Reiz, der so häufig den mittelalterlichen deutschen Städten anhaftet, ist dem Pariser Strassenbilde fremd. Der Sinn für das Theatralische tritt namentlich in der Denkmal-Architektur von Paris unangenehm in die Erscheinung. Nicht selten bildet das Denkmal den architektonischen Höhepunkt des Strassenbildes, es ist unter gänzlicher Verkennung seiner Aufgabe zu einem blossen Schaustück herabgesunken und hat als solches die Geschlossenheit der architektonischen Linie zerrissen. —

Die neueste architektonische Entwickelungs-Phase von Paris, die allerdings immer noch das durch die horizontale Gliederung hervorgerufene französische Kolorit trägt, bewegt sich nicht in aufsteigender Linie. So haftet den der letzten Welt-Ausstellung angehörenden Bauwerken, den beiden Kunst-Palästen und der Alexander-Brücke eine einschläfernde Üppigkeit an. Nicht eine Form deutet auf eine architektonische Weiter-Entwickelung hin, die dekorative Ausstattung ist zur Hauptsache geworden; der Geist der alten Stile scheint erschöpft zu sein. Paris dürfte auch kaum die wirtschaftlichen und ideellen Voraus-

HANS SANDREUTER. *Grisaille.* Wand-Malerei im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.

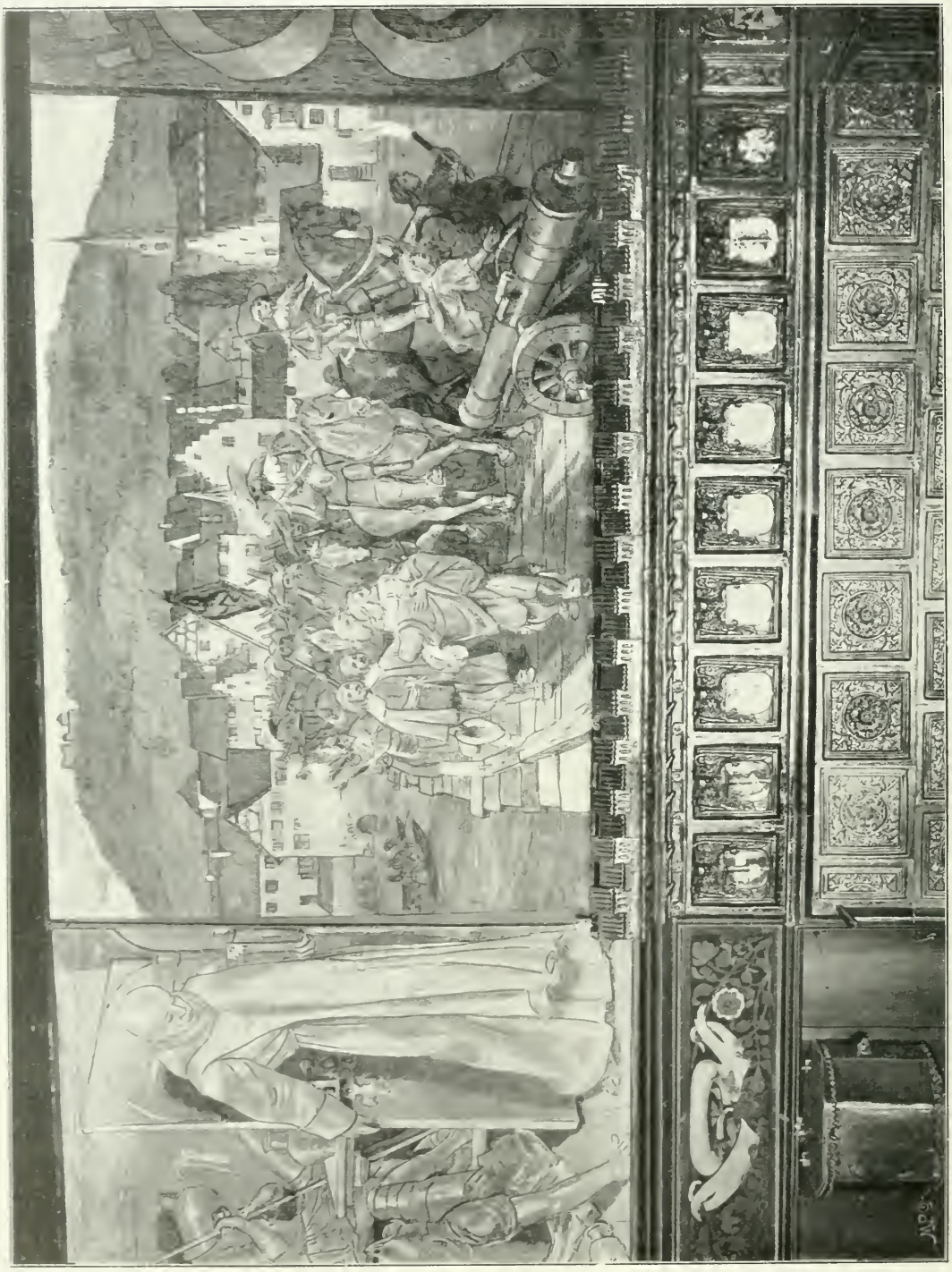
Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.

setzungen zu einem neuen Stil bieten. Wir wollen uns daher einem neuen Kultur-Boden zuwenden, um zu untersuchen, in welcher Form dort der Zeitgeist durch gewisse Städte-Bilder in die sichtbare Erscheinung tritt. —

* * *

In *Chicago,* dem Prototyp der amerikanischen Städte, können wir zwei von einander unabhängige Architektur-Bilder beobachten. Das erste, das wir in dem fashionablen Quartier einer amerikanischen Welt-Stadt antreffen, ist eine geistlose Kopie des europäischen Architektur-Bildes. Das andere, das dem Geschäfts-Viertel, der City, angehört, ist eine spezifisch amerikanische Leistung, durchdrungen von dem Prinzip der Nützlichkeit, von unendlicher Nüchternheit, aber von hoher Eigenart — stillos, und doch dabei die kräftigsten Entwickelungs-Keime eines neuen Stils in sich tragend.

Lassen wir zunächst das fashionable Strassen-Bild der amerikanischen Welt-Stadt sich unserem geistigen Auge entrollen. In üppigster Ausführung und wertvollstem Material reiht sich Palast an Palast, Kirche an Kirche. Alle Bau-Stile der alten Welt sind hier nicht selten in ihren reinsten Formen vertreten, aber dennoch empfinden wir nicht den Geist und die Zeit-Stimmung, die in dem jeweiligen Stil nach Ausdruck ringen. Dem Strassen-Bilde fehlt die innerliche Harmonie, fast scheint es, als protestiere der Stein gegen das fremdländische Gewand, in das man ihn hineingezwängt hat. In der Massen-Anhäufung der Paläste liegt allein schon etwas Gewaltthätiges. Offenbart sich doch darin die Gedanken-Armut des Emporkömmlings, der mit den Ideen anderer prunkt. Die europäische Kultur ist hier auf einen Wildling gepfropft, auf dem sie wohl



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Durchzug der Schweden vor dem Kloster zu Stein a. Rh. 1633.

HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Begrüssung des neugewählten Papstes Martin V. auf seiner Durchfahrt von Constanz nach Schaffhausen vor dem Kloster zu Stein a. Rh.

HANS SANDREUTER—BASEL. ENTWÜRFE FÜR GLAS-MALEREIEN IM NEUEN BUNDES-PALAST ZU BERN.

üppig in die Masse und in die Breite wuchern, aber nie in die Tiefe dringen kann.

Das fashionable Quartier der amerikanischen Stadt ist mit einer europäischen Kultur-Schicht übertüncht, das spezifisch Amerikanische tritt hier nur in dem Hang zum Maasslosen in die Erscheinung. Statt sich in der Verwendung der alten Formen eine weise Mässigung aufzuerlegen, machen die amerikanischen Architekten den weitgehendsten Gebrauch von den der europäischen Kultur-Welt angehörenden Formen. Die ästhetischen Werte werden in ihr Gegenteil umgewandelt, die Grösse artet zur Protzenhaftigkeit aus, die Schönheit zur Üppigkeit. Der Geist Amerikas bedarf zu seiner Objektivierung anderer Ausdrucks-Mittel, als die alte Kultur-Welt sie ihm bietet. In dem Officebuilding (Geschäftshaus), das in einer Höhe von 20 Stockwerken und darüber in die Lüfte ragt, hat er sich zuerst in seiner karakteristischen Eigenart dokumentiert. Das Officebuilding ist der Tempel eines neuen Kultus, der keine eingebildeten Güter hegt. Kein Glied der neuen Stein-Riesen erinnert mehr an die hergebrachte Schönheits-Welt, alle seit Jahrhunderten beobachteten Stil-Gesetze sind aufgelöst. In systematischer Anordnung ist ein Stockwerk auf das andere gesetzt, ohne Übergangs-Formen, ohne einen Ruhepunkt für das Auge — die Verkörperung des Nützlichkeits-Prinzips. Trotz alledem drängen aber neue Bildungen zum Licht. Es scheint, als ob die gewaltigen Steinmassen sich zu Formationen von ungeahnter Kraft verdichten wollten, in ihrem Gestaltungs-Prozess aber durch äussere Einflüsse aufgehalten worden wären. Sie tragen insgesamt den Karakter des Provisorischen, um sie harmonisch auszugestalten, dazu fehlte es ihren Erbauern an Zeit. Die vergleichende Betrachtung lässt uns aber tausend Entwickelungs-Möglichkeiten ahnen. . . .

Zwischen den Stein-Kolossen steht eine Kirche. Wie schutzflehend hat sie sich an einen Häuser-Riesen angeschmiegt. Einst beschattete die Kirche die gesamte profane Welt, in Amerika muss sie sich mit einem bescheidenen Platz neben dem modernen Kauf-Hause begnügen. Der Niedergang der religiösen Kultur kann kaum anschaulicher in die Erscheinung treten. Die gotische Kirche ist durch die Macht der Verhältnisse aus ihrer dominierenden Stellung verdrängt worden, der Geist, der in ihren Mauern herrscht, hat sich in der Welt des Industrialismus und des Handels vollkommen überflüssig gemacht. Es war eine Laune des Schicksals, dass sie noch nicht einem Kauf-Hause den Platz geräumt hatte. Wunderlich genug nahm sie sich mit ihren Spitz-Bögen, Strebe-Pfeilern und Türmen in dieser Umgebung aus. Die himmelhochstrebende Gotik hatte hier ihren eigentümlichen Reiz eingebüsst. Ihre imponierende Grösse war hinweggefegt von dem Geist, der die That predigt, der in dem kernigen Wahlspruch Chicago's formuliert war: Ich will. Die amerikanische Welt hat sich den Problemen des jenseitigen Lebens abgewendet; der Geist, der die Verzichtleistung predigt, ist überwunden, der Wille zum Leben erwacht. Das ist der grosse Kultur-Fortschritt, der in der Architektur einer amerikanischen City zwar unharmonisch, aber kraftvoll in die äussere Erscheinung tritt.

Wir müssen, um nicht bei der Beurteilung einer anders gearteten Welt in einen verhängnisvollen Irrtum zu verfallen, uns stets der Relativität aller Werte bewusst sein. Wie die sittlichen und religiösen Ideen, so sind auch die ästhetischen einem steten Wechsel unterworfen. Der Begriff der Schönheit ist kein feststehender, und ebenso ist das Schönheits-Bedürfnis der Menschen höchst verschiedenartig abgestuft. Was ich als schön empfinde, mag dem anderen ein Greuel sein. Ein Musikstück kann in dem einen die reinsten und edelsten Stimmungen auslösen, der andere empfindet es nur als ein unangenehmes Geräusch. Dem einen gilt die Gotik als die erhabenste Äusserung der durch den Menschen wirkenden schöpferischen Kraft, dem anderen ist sie nur die Kunst der krankhaft Belasteten.

Wenn wir diesen Umstand berücksichtigen, werden wir die Architektur der Officebuilding weniger als eine stilistische Ungeheuerlichkeit empfinden, sondern als ein interessantes Experiment betrachten. Das

Wirtschaftsleben Amerika's drängt auf neue architektonische Formationen hin, schon aus dem Grunde, weil es Fabrikations-Räume, Stapel-Plätze und Verkehrs-Mittel von einer der alten Welt unbekannten Ausdehnung bedarf. Die baulichen Anlagen wachsen gleich in's Ungeheuerliche: neben den Häuser-Riesen, den gewaltigen Verkehrs-Anlagen Amerika's, den langgestreckten Hochbahn-Körpern und den sich in kühnen Linien über Fels-Klüfte und Meeres-Busen spannenden Eisenbahn-Brücken erscheinen uns die alten architektonischen Gebilde wie ein zierliches Rokoko-Spielwerk. Es ist daher verfehlt, *einen* Schönheits-Kodex für alle Erscheinungen der Kunst und des Lebens aufzustellen. Aus seiner Umgebung herausgerissen, kann der schönste Gegenstand seinen Reiz für uns einbüssen. Zu einer annähernd richtigen Bewertung der Welt der Erscheinungen gelangen wir nur, wenn wir die einzelnen Gegenstände und Stil-Perioden unabhängig von einander betrachten. Was wir auf einem alten Kultur-Boden als das Prototyp der Schönheit begrüssen, versagt in seiner Wirkung, sobald es in eine andere Umgebung überführt ist. In New-York ist die »Nadel der Kleopatra« aufgestellt worden. Einen wie unendlich kleinlichen Eindruck macht der ägyptische Obelisk im Herzen dieser Stadt! Sein Nimbus ist geschwunden. Das lokale Kolorit und die Tradition sind Momente, die unser ästhetisches Empfinden entschieden beeinflussen. Würde man ein amerikanisches Officebuilding nach Paris oder Berlin importieren, der Effekt wäre genau derselbe, nur mit dem Unterschied, dass die Stilwidrigkeit in diesem Fall noch krasser hervortreten würde. Die Architektur Amerika's lehrt uns jedenfalls das eine: dass wir uns nie auf einen abgezogenen Schönheits-Kodex festlegen dürfen. — Wir werden uns nach dieser Exkursion im Folgenden wieder der alten Welt zuwenden. (Fortsetzung folgt.)

HANS SANDREUTER. BASEL 1886. *Landsknechte im Winter.*

Besitzer: Herr Professor J. Wackernagel-Stehlin—Basel.

Darmstadt, Stuttgart und München
als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst.

Zahlreiche Blätter haben sich in letzter Zeit in längeren oder kürzeren Artikeln mit der »Auflösung« der Darmstädter Künstler-Kolonie beschäftigt. Drei Künstler: Prof. *Hans Christiansen*, *Patriz Huber* und *Paul Bürck* werden, wenn ihre Verträge am 1. Juli dieses Jahres abgelaufen sind, die Hauptstadt Hessens für immer verlassen und die vier verbleibenden Mitglieder der Kolonie: *Olbrich*, *Behrens*, *Bosselt* und *Habich*, werden voraussichtlich nicht mehr nur in dem unmittelbaren persönlichen Verhältnisse zu dem Landesherren das wesentliche Moment ihrer Wirksamkeit erblicken, sondern sie werden in dieser oder jener Form, als Lehrer oder als Leiter von Kursen im Staats-Auftrage eine Gegenleistung für das gewährte Gehalt zu erbringen haben. Sonach ist es nicht mehr in Zweifel zu ziehen, dass die Künstler-Kolonie, welche einst bei ihrer Entstehung in allen kulturell vorgeschrittenen Kreisen Europa's als ein *Ereignis von besonderer Tragweite* bemerkt wurde, eine erhebliche Beschränkung ihrer Mitglieder-Zahl erfährt. Man würde es niemals genug beklagen können, dass es so kommen musste, wenn damit wirklich eine »Auflösung« dieser einzigartigsten, hochherzigsten und fürstlichsten aller kunstfördernden Gründungen, welche die neueste Zeit erlebt hat, aus *innerlichen, künstlerisch-prinzipiellen* oder sonst allgemeinen, das Wesen der neuen Kunst irgendwie berührenden Gründen erfolgt wäre; denn dann wären die erwähnten Darmstädter Vorgänge vielleicht als Einwände gegen die neue Entwickelung und ihre Vertreter denen willkommen, welche jeden Fortschritt und jede schaffensfrohe Erhebung mit hämischer Missgunst und galliger Nörgelei verfolgen. *Dem ist aber nicht so.* Denn in Darmstädter leitenden Kreisen fasst man den Weggang dieser drei Künstler nicht als den »Anfang vom Ende« auf. Steht doch das »Ernst-Ludwigs-Haus« auf der Mathilden-Höhe, das als Arbeitsstätte für acht Künstler angelegt ist. Die Kolonie soll sich nach der Absicht ihres Begründers mit ihrem »Personal-Bestande« den *Aufgaben* anpassen, welche ihr der Landesherr, der Staat, die Industrie zu stellen haben. Diese Aufgaben sind variabel; und nichts ist daher eigentlich natürlicher, als dass auch von Zeit zu Zeit ein partieller Personen-Wechsel innerhalb der Kolonie eintritt. Nur um im Interesse der vorwärtsstrebenden modernen Kunst zu verhindern, dass die Vorgänge in Darmstadt in irrtümlicher oder böswilliger Weise als eine Niederlage dieser Kunst selbst und einiger ihrer kühnsten, kräftigsten Kämpfer ausgeboten werden, sei hier auf die wichtigsten Ursachen hingewiesen, welche, so weit wir beurteilen können, dabei wirksam waren. Wir sehen ganz davon ab, auf gewisse Streitigkeiten, lächerliche, kleine Skandale, allerlei Residenz-Klatsch und sonstige unkontrollierbare Gerüchte einzugehen, welche wie irrende Nachtfalter um das Licht dieser merkwürdigen künstlerischen Episode flatterten. Was davon auch Wahrheit, was Dichtung sein mochte, und welche persönlichen Momente vielleicht auch eine gewisse Zersetzung herbeigeführt haben könnten: maassgebend dürfte doch in erster Linie die Erwägung gewesen sein, dass der äusserst ungünstige finanzielle Abschluss der Ausstellung auf der Mathilden-Höhe für absehbare Zeit ein Zusammengehen der heimischen Industrie und des heimischen Gewerbes mit der Kolonie unmöglich gemacht hat, unmöglich wenigstens in dem grossen Stile, wie es bei der Gründung der Kolonie geplant war. Es wurde von dem Heraus-

geber dieser Zeitschrift bereits in dem Vorworte zu dem Werke »*Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*« dargelegt, dass das wirklich noch die schlimmsten Erwartungen weit überflügelnde Defizit der Ausstellung *nicht* in künstlerischen, prinzipiellen und organisatorischen Umständen seinen Grund hat, sondern einzig und allein in der nicht ganz korrekten Durchführung des ursprünglichen Programmes und der merkwürdigen Art der Geschäftsführung, welche wohl in den Annalen des Ausstellungs-Wesens einzig dastehen wird und die, wenn einmal die sehr bitteren unmittelbaren Folgen pekuniärer Art verwunden sind, sich mehr und mehr eines etwas humoristischen Andenkens erfreuen dürfte. Der Besuch aus der Stadt, aus nah und fern war so stark, und das Interesse des Publikums war so erfreulich, dass, von der Architektur und Einzelheiten abgesehen, ein grosser, durchschlagender Erfolg auf künstlerischem und kunstgewerblichem Gebiete nicht bestritten werden darf. Leider konnten aber weder der gute Besuch, noch die ideellen Erfolge einzelner Mitglieder das finanzielle Resultat günstig beeinflussen, denn das Defizit bestand gewissermaassen schon am Tage der Eröffnung. Es bestand in dem System, welches fast bis zu diesem Tage der Eröffnung alleinherrschend gewesen war. Wenn daher bei den jüngsten Vorgängen etwas erstaunlich und bedauerlich ist, so ist es der Umstand, dass gerade *Patriz Huber* seine Kündigung erhalten hat. Denn Huber hatte sich trotz seiner jungen Jahre auf der Ausstellung so glänzend bewährt, er hatte dadurch, dass viele seiner Innen-Räume nicht nur den zum Äussersten gesteigerten und verfeinerten Wünschen der geistigen »Oberen Zehntausend«, sondern auch dem naiveren, einfacheren Empfinden des gebildeten Durchschnitts-Publikums voll entsprachen, so manches wieder gut gemacht, was andererseits auf der Mathilden-Höhe gesündigt wurde, dass gerade er als derjenige erscheinen musste, welcher gute und fruchtbare Beziehungen zum heimischen Gewerbe, vornehmlich zu der in Hessen so hoch entwickelten »Möbel-Industrie« anbahnen und aufrecht erhalten konnte. Huber geht ohne Zweifel einer bedeutenden Zukunft entgegen und die Früchte seiner Darmstädter Erfolge reifen ihm anderwärts vielleicht noch üppiger und schneller, für Hessen aber bedeutet sein Gehen einen schweren Verlust, der um so schmerzlicher empfunden wird, als sich nach keiner Richtung hin ein Grund findet, warum gerade dieser in Hessen direkt *notwendige*, durch sein ernstes und bescheidenes Auftreten allgemein beliebte Künstler entbehrlich erscheinen konnte. Man wird es eher begreifen, wenn es *Christiansen* vorzieht zu seiner erfolgreichen, weitverzweigten Produktion in dem ihn so stark anregenden Paris zurückzukehren, statt in Darmstadt, wo ihn die Aufträge nicht so bequem erreichen, Unterricht zu erteilen, denn er ist seinem ganzen Schaffen nach auf das farbendröhnende Milieu einer Weltstadt hingewiesen; man wird es auch begreifen, wenn *Bürck*, der als phantastischer Maler und Zeichner relativ nur spärliche Beziehungen zum Gewerbe pflegen kann und, sei es in Paris, sei es in Italien, vielleicht noch manches lernen will, von dannen zieht, so sehr hoch man auch deren Begabung an sich stellen mag —: aber Huber's Weggang bleibt bis auf weiteres unerklärlich. Hatte Behrens vorzugsweise nach aussen hin, vor dem Forum der internationalen Geistes-Aristokratie den vollen Beweis erbracht, dass die mit der Begründung der Kolonie zum ersten Male in That umgesetzten Ideen zu dem grossen Ziele führen, das in der Gegenwart allerorten die schaffenden Geister zu erringen trachten, so war es Huber gelungen, diese Prinzipien mit spezifisch deutschem Empfinden und deutschem Gemütsleben zu durchdringen und dadurch auch weitere Kreise des Volkes zu überzeugen.

Man hätte eigentlich erwarten sollen, dass die aus ganz äusserlich-finanziellen und im Grunde zufälligen Anlässen erfolgten Personal-Veränderungen innerhalb der Darmstädter Künstler-Kolonie der auswärtigen Presse, vornehmlich der Münchener, welche mit ganz unzweideutig zu Tage tretender Beklemmung der Entwickelung der Dinge in Darmstadt gefolgt war, Anlass geben

würde die ganze Idee als solche mit Hohn und Spott zu überschütten. Allein so sehr man sich auch in München freut, nun etwas erleichtert aufatmen zu dürfen, so schwer auch offensichtlich die Berliner Kunst-Kritik der Versuchung widersteht ihre mit Recht berühmte, »vernichtende Ironie« spielen zu lassen: an der *Idee selbst,* an dem der Kolonie-Bildung zu Grunde liegenden *organisatorischen Prinzip* wagte bisher keiner zu zweifeln, denn es ist ganz einfach unbestreitbar, *dass es sich dem Wesen nach glänzend bewährt, dass der Grossherzog von Hessen einen Weg in die Zukunft gewiesen hat, auf dem man sicherlich grosse Dinge verwirklichen kann und verwirklichen wird.* Das wurde ebenso allseitig anerkannt als die Thatsache, dass die überwiegende Mehrzahl der vom Grossherzog hierzu berufenen Künstler diese Intentionen nicht nur voll erfasst, sondern die ihnen gestellten Aufgaben bis zu einem gewissen Grade auch gelöst haben, zum Teil durch Werke, die für alle Zeiten als Höhepunkte des Kultur-Niveaus unserer Zeit ehrenvollste Geltung behalten werden. Schon um dieser Werke willen wird die Geschichte diesem *grossgedachten organisatorischen Versuche einer künstlerischen Kultur-Schöpfung* eine bevorzugte Stellung zuerkennen müssen.

Und dienen nicht auch *Thatsachen* zum Beweis? Dass jetzt in *Stuttgart* die leitenden Kreise zu dem Entschlusse gelangt sind, eine kleine Künstler-Gemeinde zu berufen, welche einerseits durch ihre Thätigkeit das württembergische Gewerbe befruchten, andererseits in Lehr- und Versuchs-Werkstätte den jungen Nachwuchs für Kunst und Kunst-Handwerk beeinflussen und schulen, diese Thatsache ist doch schon an sich genügend, um darzuthun, welch' überzeugende Wirkung von dem Beispiele Darmstadts ausgegangen ist. Nur hat man in Stuttgart von vornherein einer Angliederung an ein bereits bestehendes Staats-Institut den Vorzug gegeben und sich auf nur drei Künstler beschränkt, von denen wieder zwei aus München berufen wurden: Professor *Krüger,* der Begründer und Leiter der »Vereinigten Werkstätten« und Professor *Pankok.* Professor *Christaller* und sodann noch eine Reihe guter Hilfskräfte treten hinzu, sodass Württemberg hier über eine Organisation verfügt, welche seinem Kunstgewerbe, speziell der Möbel-Industrie, ausserordentliche Vorteile erwirken kann, umsomehr, als an der Stuttgarter Hochschule der gleichfalls aus München neuberufene Professor *Th. Fischer* auf die jungen Architekten und Ingenieure des Landes eine Wirkung ausüben kann, die wohl auch schon bald nach aussen in einem Aufschwunge des allgemeinen Bau-Geschmackes zu Tage treten muss.

Endlich ist Württemberg in der glücklichen Lage, auch auf dem Gebiete der sog. »hohen Kunst« eine Reihe führender Persönlichkeiten zu besitzen, welche zu den gleichstrebenden Meistern der Bau- und Gewerbe-Kunst in manche fruchtbare Beziehung treten können. So hat denn in Stuttgart die Initiative des Landesherrn, des hochgesinnten *König Wilhelm,* unterstützt von der Einsichtigkeit der Regierung und der Landtags-Majorität zu verheissungsvollen Anfängen geführt.

Überhaupt muss man nachgerade einsehen — auch da, wo diese Einsicht vielleicht recht herbe Empfindungen auslöst — dass das *Dezentralisations-Prinzip,* welches in dieser Zeitschrift wo nicht zuerst, so doch sicher am konsequentesten und energischsten verfochten wurde, bereits für das deutsche Kultur-Leben und das in diesem so überaus wichtige Kunstgewerbe sehr heilsame Wirkungen auszuüben beginnt. — Nun ist auch *Magdeburg* ein kleines »Zentrum« geworden, wo zwei der Herren *von Heider* neben *Paul Lang* und *Albin Müller* thätig sein werden; die *Hanauer* Akademie hat *B. Wenig* gewonnen, in *Nürnberg* hat das glänzend geleitete »*Bayer. Gewerbe-Museum*« durch die Einrichtung von *Meister-Kursen für Handwerker* eine neue Methode gefunden und *Schmuz-Baudiss* ist bei der Charlottenburger Porzellan-Manufaktur »eingetreten«. — Immer ist es *München,* das da »Haare lassen muss«. Die Münchener Blätter, voran die »Neuesten Nachrichten« vom 7. Januar in einem Aufsatze, der von ebenso sachverständiger als gut-münchnerischer Seite ausgeht, können

nicht umhin, diese für die schöne Isar-Stadt tief beklagenswerte Thatsache zuzugestehen. Noch im Herbste glaubten die Münchener Blätter mit mehr oder minder guten Witzen sich um die Diskussion der von einem unserer Mitarbeiter unter dem Titel »Darmstadt, die werdende Kunst-Stadt« angeregten Fragen »herumdrücken« zu können: freilich nur mit dem Erfolg, dass sie nun selbst die Lage Münchens noch schwärzer schildern müssen, als es dort geschehen war.

Die Verluste Münchens mehren sich ganz erschreckend. Hier folge eine kleine Liste derjenigen Künstler, welche bei Einleitung der Bewegung in München in entscheidender Weise mitwirkten:

Berlepsch, Eckmann, Obrist, Riemerschmid, Behrens, Pankok, Bruno Paul, Krüger, Bertsch, Dülfer, Fischer, Endell, Schmuz-Baudiss, drei der Herren *v. Heider, Erler, Gross.* Das sind 18 Künstler. Von diesen hat München bis heute 10 verloren: Eckmann, Endell und Schmuz-Baudiss an *Berlin*, Pankok, Krüger und Fischer an *Stuttgart*, Karl Gross an *Dresden*, zwei der Herren von Heider an *Magdeburg*, Behrens an *Darmstadt:* also bereits *mehr als die Hälfte* der Persönlichkeiten, welche einst in München die Entwickelung in Fluss brachten. Doch damit ist Münchens Verlust-Liste noch lange nicht abgeschlossen. Denn München verlor auch eine Reihe jüngerer Künstler, die entschieden zählen, und die man dort hätte fesseln können, nämlich: *Habich, Huber* und *Bürck* an *Darmstadt, B. Wenig* an *Hanau, Paul Lang* an *Magdeburg* u. a.*) Dabei ist es ein offenes Geheimnis, dass noch weitere Berufungen von München weg erfolgt sind, denen sicher noch Dieser oder Jener Folge leisten wird und — *muss.* Denn leider scheinen alle Mahnungen und Vorstellungen an maassgebender Stelle ungehört zu verklingen und man kann es nur allzu gut verstehen, dass die ernst zu nehmenden, urteilsfähigen künstlerischen und kunstgewerblichen Kreise Münchens und seiner Freunde mit Bangen in die Zukunft sehen.

Wenn sich also gut-münchnerische Stimmen noch pessimistischer äussern, als es in dem von uns veröffentlichten Aufsatze »Darmstadt, die werdende Kunst-Stadt« im Hinblick auf die nunmehr durch die Thatsachen voll bewiesenen Umstände geschah, so verdient das besondere Beachtung. Nicht einmal *den* Trost kann man München belassen, dass, wie das Darmstädter Beispiel zeige, die Bewegung an anderen Orten nicht an Boden gewänne; denn abgesehen davon, dass der Aufschwung in Berlin, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Nürnberg, Magdeburg Krefeld etc. immer erfreulichere Dimensionen annimmt, wird auch in *Darmstadt* selbst durch die Initiative des von hoher Schaffensfreude und wahrhaft künstlerischem Sinne erfüllten Grossherzoges noch mancher neue Versuch gewagt werden und, wenn die *rechten* Männer an's Werk gehen, auch noch mancher hohe Traum früher oder später in Erfüllung gehen.

*) Nachstehende tabellarische Übersicht soll diese Verhältnisse noch mehr veranschaulichen.

1897 und später thätig in:		Davon in München heute noch thätig:	Berufen nach:	
München:	**München:**		**Berlin:**	**Stuttgart:**
Behrens	v. Heider I.	Berlepsch	Eckmann	Fischer
Berlepsch	v. Heider II.	Bertsch	Endell	Krüger
Bertsch	v. Heider III.	Dülfer	Schmuz-Baudiss	Pankok
Bürck	Huber	Erler	**Darmstadt:**	**Magdeburg:**
Dülfer	Krüger	v. Heider I.*)	Behrens	v. Heider I.
Eckmann	Lang	Obrist	Bosselt*)	v. Heider II.
Endell	Obrist	Paul	Bürck	Lang, Alb. Müller*)
Erler	Pankok		Christiansen*)	**Dresden:**
Fischer	B. Paul	*) [illegible] Schwaben.	Habich	Gross
Gross	Schmuz-Baudiss		Huber	Schumacher*)
Habich	Wenig		Olbrich*)	**Hanau:**
				Wenig
			*) **nicht** aus München.	*) **nicht** aus München.

CARL MAX REBEL—BERLIN. *Selbst-Bildnis.*

Carl Max Rebel—Berlin.

Wie merkwürdig ist es doch, dass sich in dem verwirrenden Getümmel zügellosen Treibens, das man sich gewöhnt hat, mit dem ernst lautenden Worte »moderne Kunst« zu benennen, eine gerade, grosse, feierliche Strasse eröffnet und breit erstreckt, die unserem erhobenen Blicke in der höchsten, stille leuchtenden Ferne ein schimmerndes Ziel darbietet. Wenige gehen freilich nur mit uns auf dieser Bahn der strengen Selbstzucht und des unerschütterlichen frohen Vertrauens, aber die Vereinzelten, welche sie stolzen Schrittes neu beschreiten, sind junge Voll-Naturen, welche hochgemut gesonnen sind, von sich das Schwerste zu verlangen, um Grosses zu erringen, die unerhörten Klängen lauschen und in unerschaute Weiten sehen wollen, die sich getrauen, in Wort, Ton oder Bild ein neues Leben der Seele zu entfalten. Dem jungen Adel geistigen Lebens und erhöhter Lebenshaltung, dessen Sonderung über allen Schranken der Stände, Klassen, ja selbst Völker vielleicht als das wesentlichste Ereignis in der Reihe gesellschaftlicher Umwälzungen der gegenwärtigen oder doch der nächst-zukünftigen Zeit zu gelten hat, sind solche kühn einhertretende Streiter, solche zum Höchsten gerichteten Träger edler Gaben der wertvollste Zuwachs. Ihnen wenden sich unsere Blicke zu, grüssend, auffordernd, verheissend, aber auch prüfend und streng forschend: wir bangen, sehen wir sie erlahmen, wir triumphieren, wenn sie trotzig und unbeirrt, wenn auch zuweilen langsam fürder schreiten, wir trauern, wenn sie niederbrechen unter der allzusehr drückenden Überlast, die sie auf ihre Schultern luden und wir blicken geringschätzig weg von ihrer Schmach, wenn sie doch wieder abbiegen und sich verlieren in den trüben Niederungen des allzu bequemen

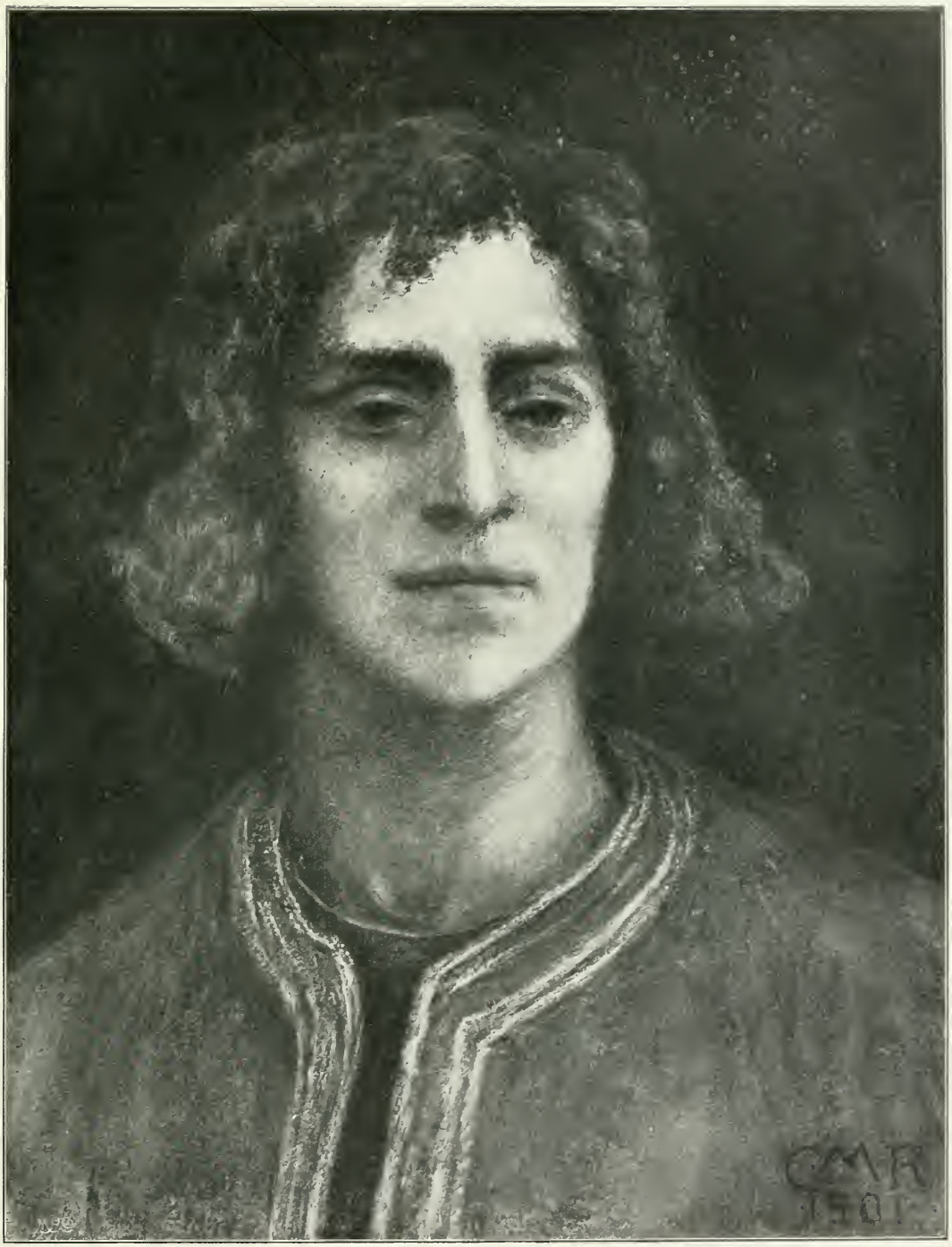
CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Frühlings-Wolken*«.

Wandelns der Menge, der Mode und der schnellen, mühelosen Erfolge. Wenn dies auch allzu oft geschah, so können wir doch nicht umhin, zu bekennen, dass es nichts trostreicheres gibt, als diesen Zug der Jugend, der auserlesenen Jugend in unseren Tagen. Und hiernach scheint uns auch das Streben und das Schaffen Carl Max Rebel's vorzugsweise zu werten. Denn was möchte es bedeuten, wenn wir hier unter Aufbietung fachmännisch-würdesamer Lehrhaftigkeit untersuchten, wie er gezeichnet und gemalt, wenn wir eifrig schelteten, wo er nach unserem Dafürhalten Fehler gemacht, wenn wir mit biederem Augenzwinkern lobten, wo er den Forderungen der Schule pflichtmässig genügte, und wenn wir mit unserem Kennertum prahlten, indem wir mit Fingern dahin wiesen, wo er diesem oder jenem älteren Meister, wo er Feuerbach, Böcklin, Thoma oder Lechter gefolgt sei? Was möchte es bedeuten, wenn wir dergestalt wetteiferten mit dem gewerbsmässigen Gerede von Kunst und Künstlern gegenüber unserer Hoffnung, dass wir bei den Anfängen dieser Künstler-Laufbahn wieder Einen willkommen heissen dürften in der ritterlichen Bruderschaft geistig erhobenen Lebens?

Wir wollen aber auch nicht verschweigen, dass es, so sehr uns das Auftreten jeder einzelnen Künstler-Persönlichkeit an sich zur Freude gereichen und so sehr sie uns mit Stolz und Dankbarkeit erfüllen muss, gleichwohl ein Anzeichen noch werdender und vorbereitender Kultur-Zeiten ist, wenn sich neben den Schaffenden und Schaffen-Wollenden die Nicht-Künstler, die glücklichen Rein-Geniessenden auf den Höhen des Lebens noch spärlich einstellen. Unsere jungen Männer und Frauen sind noch allzusehr befangen in einem Missverständnisse des ästhetischen Prinzips und seiner Stellung im Leben, indem sie unter dem Eindrucke überkommener pedantischer Lehr-Meinungen nur dann glauben, sich die Teilnahme an den höchsten Gütern erkämpfen zu können, wenn

CARL MAX REBEL—BERLIN.
»EIN ALTER BURG-HOF«. ☆

sie selbst Kunst ausüben. Und doch wäre erst dann von einem tieferen Ergriffensein durch die seelischen Mächte eines beginnenden Zeitalters der Schönheit zu sprechen, wenn die Jugend von bevorzugter Geistes-Art *das* einmal vollempfände und sich mit Unerbittlichkeit allgegenwärtig hielte das Eine und Grosse: dass es gilt, *das Leben* selbst zu bemeistern und möglichst wenig von seinem Rohstoffe unbewältigt zu lassen, von jenem Rohstoffe, der allen gemeinsam und somit dem Stolze befreiten und verfeinerten Empfindens nur dann erträglich ist, wenn er von ihm bezwungen und zum erschöpfenden Ausdrucke seelischen Adels erhoben und durchläutert ward. Die »Kunst der Kunstwerke«, welche neben und über dem Leben im Gebilde ein anderes Leben auferrichtet: im Erdenlaufe wie vieler Menschen ist sie denn wirklich eine Notwendigkeit, eine Not, die, gleich einer Schlange Dem am Herzen nagt, der sie zu Segen oder Fluch empfing und ihrem lodernden Triebe nicht gehorcht? Wie viele sind, denen das Leben selbst nicht genug darreicht zur thätigen Auswirkung ihrer gestaltenden Kraft und die eine eigene Welt darüber auferrichten müssen, um die schöpferischen Gewalten, die »im Labyrinth der Brust wandeln durch die Nacht«, zu ersättigen in der goldenen Frucht der Träume? Vielleicht gebiert ein glücklichstes Jahrhundert nicht mehr solcher schöpferischer Geister, die dergestalt aus innerlichster Not über sich und das Leben hinaus schaffen müssen, als man an den Fingern abzuzählen vermag und alles übrige, alle »Kunst« ist nur »abgeleitet«, sei sie das zauberische Spiel vielbegabter, reicher Geister, sei sie das schwere Werk fleissiger, biederer, lohnheischender Hände. Dass diese Künstler der zweiten Art — und es ist mehr wie einer unter ihnen, dessen Ruhm Jahrhunderten Trotz geboten hat — überhaupt ihre Thätigkeit über die kecken, selbstüberschätzenden, unklaren Jugend-Jahre hinaus ausüben, hat seine Ursache nicht *in* ihnen, sondern *ausser* ihnen. Das Bedürfnis nach künstlerischen Dingen, vorzugsweise nach solchen schmückender (dekorativer) und festlicher (musikalisch-dramatischer) Art, war stets ausgebreiteter und somit auch flacher, als das im engsten Bette von verborgensten Höhen steil zu unergründlichsten Tiefen einherflutende und alle Kreise des Lebens durchlaufende Schaffen der grossen Meister. Wir wissen kaum von einem Zeitalter — das der hellenischen und vielleicht auch der gotischen Blüte einzig ausgenommen — wo man unmittelbar aus dieser heiligsten Quelle geschöpft hätte — selbst wenn sie sprang, offen vor aller Augen. Gepriesen eine Zeit, die den Zweitgeborenen sich hingab, glücklich immer noch diejenige, welche zeitgenössischen Künstlern, etwa auch geringerer Grade, Vertrauen entgegenbrachte und nicht in barbarischer Un- und Miss-Kunst, wüsten Stil-Mischungen und unfruchtbarem Historisieren ihr jämmerliches Schein-Genüge fand. Allein das ist überall ersichtlich, dass die Mehrzahl der künstlerisch sich bethätigenden Menschen durch das Bedürfnis der Gesellschaft, der Besitzenden und Befehlenden ihrer Zeit zu solcher Bethätigung verlockt wurden und dass sie sich den Bedürfnissen und dem Geschmack dieser ihrer auftraggebenden Herren mehr oder minder angepasst, sich unterworfen haben. Auch diejenigen, in welchen die Werke dieser Meister noch so grosse Begeisterung erwecken, werden kaum umhin können, zuzustimmen, wenn man ihnen entgegenhält, dass diese Meister nicht wohl als Vertreter einer sehr hochgesinnten, stolzen, herrischen Art gelten können und selbst sie werden am Ende zugeben müssen, dass Männer von edelstem, selbstbewusstestem Wesen lieber *nicht* Künstler sein mochten, als solche, die es um Lohn waren und auf Befehl, dass sie selbst den begehrtesten Ruhmes-Titel geringschätzig ausschlugen, wenn sie nicht zugleich durch ihre Werke als geistige Machthaber ihre Hand auf die Jahrhunderte und Jahrtausende legen konnten: Alkibiades wollte nicht die Flöte spielen. — Je höher eine verfeinerte Rasse in ihrer triumphierenden, vollen Kraft heraufgestiegen ist in die blühenden Gärten vergeistigten Menschentum's, je mehr wird ihr das Schönheits-Problem zu einem Macht-Problem; ja es ist ihr vielleicht nächst dem religiösen das ge-



CARL MAX REBEL—BERLIN:
»HAMLET« (ÖL-STUDIE). ☆ ☆

CARL MAX REBEL. *»Frau im schwarzen Schleier«.*

waltigste und schwerste Macht-Problem, wie denn die grössten unter den Künstlern alter Zeit, ein Äschylus, ein Phidias, ein Dante gleich unerschütterlichen Gewalt-Herren die Jahrhunderte an ihren Füssen vorüberschwinden sahen und sehen werden — wie lange noch. Es fragt sich wirklich, ob die hiergegen explosivartig-kurz verlaufende Wirkung kriegerischer und politischer Gewalt-Menschen an momentaner Intensität so unendlich viel stärker ist, dass sie der dauernd anwachsenden, am Ende geradezu in's Göttliche gesteigerten Machtstellung solcher Könige im Geiste die Wage halten kann.

Stolze Persönlichkeiten — und solche sind stets Meister der Selbsterkenntnis —, welche sich bewusst werden, dass ihnen eine so königlich erhobene Stellung unter den Künstlern nicht vorbehalten sei, werden es in Zeiten veredelter Lebensführung stets vorziehen, ihre seelische Kraft gesammelt auf die Gestaltung einer eigenen Geste, einer eigenen Lebenshaltung, einer eigenen Melodie der Persönlichkeit zu richten, und sich so selbstherrlich zu entfalten, statt sie in Kunst-Werken dieser oder jener Gattung, ausgenommen die fürstliche Kunst der Verse, aus sich heraus zu stellen und so zu modeln, dass es einer möglichst grossen Zahl von Zeitgenossen gefällig und zur Verwendung bei der Ausstattung ihrer Häuser und ihrer Daseins-Formen tauglich erscheint. Immer, Tanz und Dicht-Kunst, insoweit sie erlauchter Namen würdig ist, ausgenommen, erscheinen die Künste in der Welt-Geschichte durchaus nicht als eine Übung der Hoch- und Edelgeborenen, sondern fast immer, und je mehr Handwerk sie enthalten um so sicherer, als das Wirken ausserordentlicher Söhne des »Volkes« und — auch hier wieder der religiösen Sphäre nahegerückt — als ein Mittel, durch welches solche aus dem Kleinbürgertum, aus der Bauern-, ja aus der Knechtschaft stammenden Männer voll überschwänglicher Kraft oder auch zäher, unermüdlicher Geschicklichkeit sich emporschwingen zur Höhe und zum Glanze des Lebens, und das in ihrer Hand zum Schlüssel wird, der ihnen die goldenen Thüren der Paläste eröffnet. Diejenigen aber, welche geboren sind in den Schlössern, nahmen die Meister auf in ihren Befehlsbereich und erwiesen sich, wie das Beispiel der grössten Fürsten der Renaissance uns lehrt, viel weniger geneigt, ihnen zu huldigen, als sie nach eigenem Gutdünken zur eigenen All-Entfaltung und zur Verewigung eigenen Geistes gebieterisch zu nutzen.

Vorausgesetzt, dass wir recht haben, wenn wir die Höhe einer Kultur danach bemessen, wie weit sie das elementare, rohe Leben übersetzt hat zu einem verfeinerten, geformten, müssen wir auch zugeben, dass es einen Verlust an kulturschaffender Kraft bedeutet, wenn viele ausserordentliche Geister sich in dem Ringen nach Einzel-Kunstwerken erschöpfen, statt sich dem Leben selbst zuzuwenden, es da oder dort zu fassen und zu gestalten. Sei es die Lenkung der Staaten, sei es die Einrichtung von Haus und Hof, sei es die öffentliche Rede, sei es intime Geselligkeit, sei es Tanz und Spiel, Erziehung,

CARL MAX REBEL—BERLIN:
BILDNIS DER FRAU A. J. ☆

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Sonnen-Aufgang*«. *(Oel-Studie.)*

Gewand, Putz oder Buch: überall ist ihr Wirken nötig und wir erkennen, dass wir erst einen kleinen Schritt zum grossen Ziel gethan haben, indem wir zunächst der Gestaltung des Hauses und seiner Geräte die Anteilnahme schöpferischer, oder besser gesprochen, im neuen Sinne adeliger Geister gewannen. Wenn wir einen Blick werfen auf die unendlichen Massen von Lebens-Formen, die noch jeder übersetzenden und läuternden Bildung, jeglicher Bewältigung gänzlich entbehren, so müssen wir uns ernstlich eingestehen, dass wir für die freie Kunst, für die Kunst, die darüber hinaus schafft und ein überschwänglich-überschüssiges Leben über dem Leben zauberisch erschliesst, noch kaum *einen* Mann zu entbehren haben.

Es mag für den Künstler, dessen Auftreten uns zu solcher Selbstprüfung Anlass gab, obenhin gesehen vielleicht wenig vorteilhaft erscheinen, wenn wir uns vor seinem Werke dergestalt misstrauisch zeigen gegen das allgemeine Niveau der Zeit und ihrer »individuellen« Kunst. Und doch zeugt nichts mehr *für ihn*, als dass er dazu herausfordert, dass er uns dreist macht zu tiefen Blicken und schonungslosen Worten. Wir würden hierzu weder Neigung noch Mut empfinden, wenn wir aus den weiten Horizonten seiner Bilder nur den schwächlichen Flügelschlag einer geringen Rasse vernähmen. Allein dort zieht es stolz dahin auf breitem Fittich. Wir denken nicht daran, zünftig kluge Reden zu führen wie vor den Malereien jener wackeren Leute, die sich mit so verwunderlichem Fleisse abmühen, irgend eine Gleichgültigkeit unter Aufbietung unsäglich schwieriger Kunstgriffe zum Überflusse noch einmal und noch einmal darzustellen oder die mit fiebernder Seele in ruhelosen Nächten sich verzehren in der Sucht nach Neuem, Unerhörtem, das ihnen den lärmenden Erfolg des gemeinen Marktes gewinnen könnte. Wir blicken hier auf ein Schaffen, das sich erhebt aus der Dankbarkeit einer überschwänglichen und edlen Jugend-Seele, die stammelnd nach Lobgesängen ringt und stürmisch nach den teuersten Opfergaben greift, um sie jauchzend und demütig darzubringen ihren Göttern: »Tristan und Isolde«, »In Sehnsucht« — Tristans Sehnen nach der »Nacht« — und jene »Francesca«, die im Taumel schmerzlicher Klänge zu verschmachten scheint. Die späte Glut der »romantischen Sonne« blendete den gläubig starrenden Blick mit den roten

CARL MAX REBEL—BERLIN: ☆
»TRAUM-BLÜTEN«. ZEICHNUNG.

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Herbst-Landschaft*«.

Schatten fantastischer Thorheit — und auch ihr sollen Dank-Opfer unermessen glühen. Wie wenig kann das geringschätzige Lächeln der Älteren den zur Um- und Einkehr bestimmen, dem der Zauber der Märchen und der Kuss der Fee noch durch die Sinne kreist. Er folgt dem speerbewehrten Abenteurer durch die Forste nach den Ufern des vergessenen See's, er blickt, ahnungsvolle Schauder in der Brust, mit ihm hinaus von vereinsamter Höhe, und beschreitet in schweigender Andacht mit ihm den versuchungsdüsteren Weg zur Burg des Gral. Er liebt ihre Waffen, ihre treuen Rosse, ihm ist von ihrer Minne froh und weh und er weiht sich mit ihnen dem frommen Dienste der unnahbaren Frauen. — Vielleicht war es dort auf der kahlen, von Wellen zerwühlten Düne, oder an jenem Morgen, als die Stiere mit rauchenden Nüstern den Pflug durch die Schollen zogen am bethauten Hügel, indess die Tiefen sich schon zart erhellten, oder vielleicht war es dort im galanten Haine tändelnder Armiden (»Frühlings-Wolken« S. 252), wo ihm zuerst der Märchen-Bann zerflog, wo sich der unterwürfige Knappe wandelte zum Ritter und ein eigenes Ziel erkor.

Auf schlägt er das beengende Visier und blickt erstaunt, fast furchtsam in die Wunder der Welt, des Heute, der Tages-Sonne und der weitgedehnten Auen (»Selbst-Bildnis«). Noch umschliessen seine bebenden Hände den Speer, noch wagt er es nicht, die starrenden Falten und schweren Brokate der alten Gewänder von sich abzuthun. Seiner allzugrossen Demut scheint es ungeziemend, den Heiligtümern der Seele und hohen Frauen zu nahen ohne solchen ehrfürchtigen Prunk. Noch dünkt ihn das eigene Antlitz zu bleich und das Lied der eigenen Seele zu gering. Er kleidet es in alte Trachten — und doch: es ist schon da, es klingt und sein Angesicht leuchtet von den jungen Gluten der unentweihten, halb gesungenen Psalmen (»Ein Wiedersehen«, »Herbst-Zeichen«, »Es sind Thränen geflossen«). Mit berauschender Wonne durchrieselt ihn das erste Volligefühl eigener Kraft. Ihn verlangt nach zügellosen Thaten. Er will nicht mehr träumerisch den Voraufgegangenen folgen, es scheint

CARL MAX REBEL—BERLIN:
»JOHANNIS-TAG«. (1901.) ☆

ihm unsinnig, dass wir zu ewigem Knechts-Dienste geboren sein sollten im geistigen Frohn grösserer Ahnen. Ein Eroberer-Gedanke durchfährt ihn: wie, sollte nicht ich vielleicht einer von denen sein, die berufen sind, die Freiheit zu erkämpfen? Sollte es vielleicht nur eines kühnen, übermütigen Wagens bedürfen, um auf eigenen Wegen einem Ziele nahe zu kommen, dieses, das lange dumpf und dämmernd geahnte, endlich zu sehen, zu erkennen und vielleicht im Triumphe zu erreichen? Und er entschloss sich, es zu versuchen; nicht mit Laborieren und mattherzigem Sich-Mühen, nein, recht als ein Versucher, der dem Erfolg, dem Glück, dem Schicksal kühn und verführerisch naht, ob er es vielleicht durch seinen adeligen Sinn und die reizvolle Geberde seiner Persönlichkeit an sich locken und an sich fesseln könne. Das war wohl damals, als er jenes Bild malte, welches er den »Sieger« nannte. — Mit verhängten Zügeln jagt der Kühne, Gewaltige auf schnaubendem Renner über die uferlosen, tückischen Gewässer gleich einem Gott des Sturmes, im starken Arme der Jungfrauen Schönste, die er frevelhaft ergriff und sich erlas zum neuen Glück im neuen Leben. — Sein Gesang ist von nun an nicht mehr der der ritterlichen Minne-Sänger, seine Anmut ist von anderen Gesetzen bestimmt als die höfischen Sitten der Tafelrunden alter Könige, »Frau Aventiure« entfloh: und nur die Tracht erinnert uns, dass sie einst in diesem Reiche befahl, hier, wo uns nun die schmachtenden Regungen einer kaum frei gewordenen, ihrer Freiheit und Schönheit noch kaum bewussten Seele rühren. Er forscht nun in den Zügen der Menschen, ob er mehr und mehr fände von dieser unendlichen, unbekannten Schönheit, von jener Schönheit, die auch die weissagekundigsten unter den Alten nicht ahnten, und die reichsten Könige im Lande der Gebilde früher nicht besassen; so überreich sie auch waren an Schönheit, von dieser *einen* wussten sie nichts. Sie redete zu ihm von den Lippen edler Männer und leuchtete ihm entgegen aus den Augen erlauchter Frauen seiner Zeit. Und bald überkommt es ihn, als sei sie so schön und erhaben, dass auch die kostbarsten Gewänder aus den Schreinen der Urväter sie nur entstellen könnten; sie, diese einzige, junge, im Dämmern nahende, neue Schönheit, sie will er nun feiern, lobpreisen (»Frau im schwarzen Schleier« auf S. 256, »Bildnis der Frau A. J.«). Er spürt mit verfeinerten Händen den wunderbaren Schwingungen nach, die zwischen diesen schönen jungen Sucher-Seelen sich zart entspinnen und in seltsamen Rhythmen hin- und wiederfliessen wie die Verse der verspotteten Meister-Dichter, wie die Melodien Franz Liszt's und die hymnischen Zwie-Gesänge von Tristan und Isolde (»Traum-Blüten«, »Andante«). Wie erstarkte seine Kunst dabei! Ihm, der es ja wusste, dass der Künstler ein Befehlshaber sei, ein Ordner, Anordner und Führer der Linie, der Farbe, ihm eröffneten sich Kampf-Plätze seiner Kraft, die ihn entzückten. Die Seen, welche bedrückt unter trüben Föhren eingeengt waren in beklemmende Ufer, eröffneten sich und flossen hinaus in wogenden Strömen sich schlingend und abermals schlingend zu duftigen Gründen und dunstigen Fernen hindann. Die Bäume, früher geschart in Gruppen und Massen wie ein trauerndes Volk, sie sonderten sich zu gemessenen Zügen nach einem inneren Gesetz und Rang; und das vielstimmige Orchester seiner Farben, die schrillen Klänge vermeidend, schloss sich in einen vollen, wohltönenden Orgelton (»Johannis-Tag«).

So, der Reife nahe, seiner Mittel schon bewusst, unzweideutig bereit, um Das mit glühendem Eifer zu ringen, das ihm noch mangelt, steht nun der Künstler vor uns und fordert sein Recht. Wird es ihm werden? Hier begehrt eine Kraft, eingeschaltet zu sein in das gemeinsame, grosse Kultur-Werk, von dem wir am Anfang sprachen. Wir wissen, dass wir nicht *einen* Mann zu entbehren haben, und so dürfen wir auch diesen nicht allein lassen mit seinen vereinzelten Tafeln. Der Rhythmus seiner Bilder, so nahe schon dem der strengen Bau-Kunst, sollte sich ganz mit diesen vereinen können: er gebe den Thüren strahlende Kronen, den Wänden bunte Zier und den Decken einen weiten Himmel voll Tanz und Musik.

Georg Fuchs—Darmstadt.

CARL MAX REBEL—BERLIN.

»HERBST-ZEICHEN«. ÖL-GEMÄLDE.

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Ein Traum*«. (1897)

Moderne Städte-Bilder.

(Fortsetzung und Schluss.)

In dem Strassen-Bild von Paris hatten wir den Niederschlag einer alten Schönheits-Welt erkannt. In Chicago konnten wir die Entstehung neuer stilistischer Bildungen beobachten. *Berlin* nimmt zwischen dem Kultur-Zentrum der alten und der neuen Welt die Mitte ein. Wenn wir das Wirtschaftsleben allein in's Auge fassen, dann hat es allerdings stärkere Berührungs-Punkte mit der amerikanischen Welt-Stadt aufzuweisen. Schon in der äusseren Erscheinung reflektiert sich ein gewisser Amerikanismus. In der architektonischen Entwickelung Berlin's spielen, wie in der einer amerikanischen Stadt, zwei Momente eine hervorragende Rolle: die Imitation alter Stile und die Anlage neuer Verkehrs- und Betriebs-Mittel.

Wenn wir von den wenigen Bauten der Barock-Zeit absehen, so hat Berlin in der Architektur- und Stil-Geschichte sich nie selbständig bethätigt, noch eine führende Rolle eingenommen. Dagegen hat es im vorigen Jahrhundert alle Stile, von der Antike bis zum Rokoko, der Reihe nach bei sich einzubürgern gesucht. Es ist nicht abzuleugnen, dass Berlin zahlreiche Gebäude von höchster Stil-Einheit besitzt; dagegen weist das Gesamt-Bild nichts weniger als eine stilistische Einheit auf. Wie in Amerika, so platzten auch in Berlin die Gegensätze auf einander. Es gibt Plätze, die uns wie ein historisches Raritäten-Kabinet anmuten, wo alle Bau-Formen sorgfältig neben einander aufgeschachtelt sind. In dieser Hinsicht ist der den Lustgarten umfassende Gebäude-Komplex besonders karakteristisch. Jedes einzelne Gebäude ist in seiner Art eine hervorragende architektonische Leistung, dagegen ist die Gesamt-Wirkung nichts weniger als schön. Ein neues Gebäude ist selten dem allgemeinen Stil-Karakter seiner Umgebung angepasst worden. Erst in neuester Zeit scheint man sich dieser Unterlassungs-Sünde etwas bewusst geworden zu sein und

sucht — allerdings ein vergebliches Beginnen — die Stil-Einheit herzustellen. Die vollständige Disziplinlosigkeit, der Mangel eines gross angelegten Bebauungs-Planes lässt sich, nachdem die im Mittelpunkt von Berlin begonnene Neubebauung fast vollzogen ist, nicht wieder wett machen. Bei der Niederlegung und dem Wiederaufbau der älteren Stadt-Teile konnte demnach, selbst wenn der Wille hierzu vorhanden war, den ästhetischen Gesichtspunkten garnicht Rechnung getragen werden. Es gibt, mit Ausnahme der Strasse »Unter den Linden« kaum eine zweite Strassen-Anlage, die auf eine grosse perspektivische Wirkung berechnet wäre. Wohin wir uns in Berlin auch wenden mögen, überall empfangen wir den Eindruck der grösstmöglichen Raum-Ausnutzung unter Hintansetzung der ästhetischen Gesichtspunkte.

Für die ästhetische Unreife Berlin's zeugt ferner der grosse Luxus-Aufwand an Staats- und Privat-Bauten. Man trifft in Berlin selten ein Gebäude an, in dessen Fassade seine Bestimmung ausgedrückt wäre. Dasselbe gilt auch von den meisten Privat-Bauten. Die trostloseste Miets-Kaserne ist mit einer prunkvollen Schein-Architektur bedeckt, die der Bestimmung des Gebäudes garnicht entspricht. Es fehlt dem Berliner Strassen-Bilde das individuelle Gepräge, und wo Ansätze dazu vorhanden sind, werden diese durch den Wust der Dutzend-Fassaden, die alle nach einer Schablone konstruiert sind, erdrückt. Berlin will mehr erscheinen, als es ist. Da es keine ästhetische Kultur besitzt, will es durch ein ostentatives Schau-Gepränge diesen Mangel aufheben, eine Erscheinung, die wir auch bei dem fashionablen Viertel einer amerikanischen Stadt beobachten können.

Ein gutes Stück des protzenhaften Geistes, welcher der Profan-Architektur eigen ist, atmet auch die Architektur der dem Handel und dem Verkehr dienenden Baulichkeiten. In Amerika hat man die dekorative Ausgestaltung der Verkehrs-Institute in der praktischen Erkenntnis, dass damit keine

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Sappho*« (1897.)

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Abend-Landschaft*«. (1897.)

Geschäfte zu machen sind, klugerweise unterlassen. Berlin hat höhere künstlerische Ambitionen. Einzelne Warenhäuser schmücken ihre Fassaden, die eigentlich nur ein einziges, durch wenige Zwischenglieder unterbrochenes Schau-Fenster bilden, mit figürlichen und ornamentalen Motiven, die einer entlegenen Stil-Ära angehören. Einen Typus der Stilwidrigkeit stellt das Tietz'sche Warenhaus dar, wo die überall durchklingende leichte Eisen-Konstruktion teilweise mit den schwersten Sandstein-Gebilden eingekleidet ist. Einheitlicher in der Wirkung ist das Wertheim'sche Haus, das in der Fassade den sich aus der Konstruktion ergebenden Karakter gewahrt hat. — Mit den Warenhäusern künden die Hochbahn-Bauten eine neue Stilperiode an. Die Erbauer der neuen Hochbahn haben aber ebenfalls die stilistische Entwickelungs-Möglichkeit ihres Materials, des Eisens, nicht immer berücksichtigt. Statt die karakteristischen Eigenarten der Eisen-Konstruktion auszunutzen und die sich aus ihr ergebenden Motive dekorativ auszugestalten, haben die Architekten sich wiederum gemüssigt gesehen, den Eisen-Körper, wo es nur anging, mit einem Schau-Gerüst zu verkleiden. So sind die Halte-Stellen, die sich hätten zu lustig bewegten Eisen-Pavillons gestalten lassen, zu Sandstein-Bauten erweitert, die in dem denkbar schärfsten Gegensatz zu dem langgestreckten Hochbahn-Körper stehen. Und um das Maass der Stilwidrigkeit voll zu machen, sind die Strassen-Übergänge mit gänzlich unmotivierten Obelisken geschmückt. — Es dürfte wohl noch eine geraume Zeit vergehen, ehe das Kaiserwort sich verwirklicht: Berlin soll die schönste Stadt auf dem Erdenrund werden. Was auch immer in neuerer Zeit in Angriff genommen ist, entweder trägt es den Karakter des Provisorischen oder der Effekthascherei. Darüber können uns einige in sich abgerundete architektonische Leistungen nicht hinwegtäuschen. JOHANNES GAULKE.

CARL MAX REBEL—BERLIN. »ES SIND THRÄNEN GEFLOSSEN«. (1901).

Versuche in moderner Bau-Ornamentik.

Den Schwester-Künsten ungleich, Malerei und Skulptur, setzt die Architektur für ihre Schöpfungen keine Natur-Vorbilder voraus, wenigstens nicht im gleichen Sinne wie jene, vielmehr bildet der architektonische Raum mit seinen wesentlichen Gliederungen von Wand, Frei-Stützen und Decke eine freie Erfindung des Menschen-Geistes, die einzig durch die Festigkeit der Bau-Stoffe und die Wirkungen der Schwerkraft in ihren Abmessungen beschränkt wird. Zugleich aber macht sich in jedem Architektur-Werke von monumentaler Bedeutung ein geistiges, vom Urheber hineingelegtes Element geltend, nämlich der mit unaufhaltsamer Notwendigkeit wirkende künstlerische Gestaltungs-Trieb. Gleich einer Ahnung von dem strengen, weltbauenden Gesetze, welches geheimnisvoll die ganze Materie durchdringt, ist der Drang zum Formen der Menschen-Seele unauslöschlich eingeimpft. — Alles Körperliche in der Natur zeigt das Bestreben, namentlich im Übergange vom flüssigen zum festen Aggregat-Zustande, sich nach zu einander in mathematischen Verhältnissen stehenden Achsenbezügen und Maßen zu ordnen, welche sowohl die Schwerkraft als die zur Kugel-Form drängende Attraktion der Moleküle besiegen. Im Unorganischen können wir diesen Vorgang in unzähligen Fällen, von der Schneeflocke bis zu den Basalt-Säulen und zu dem regelmässigen, die Gebirgs-Massen durchsetzenden Gegitter verfolgen; im Organischen finden wir die lebende Zelle, welche jedem Aufbau pflanzlicher oder tierischer Art zu Grunde liegt. In dieser bei jeder gegebenen Möglichkeit der Umformung hervortretenden Nötigung des Stoffes zur Annahme einer geregelten Form, waltet ein ebenso unumstössliches Natur-Gesetz, wie das von der Erhaltung der Kraft, und ist vielleicht noch höherer Ordnung als dieses, da es Geist und Materie gleichzeitig angeht, beide zu einer Einheit verknüpft und für den Menschen zur Ursache des Kunst-Schaffens wird.

Die Unabhängigkeit von einem Natur-Vorbilde, welche für das eigentliche Bau-Gerüst ersichtlich ist, erleidet allerdings eine Ausnahme in der baulichen Ornamentik, welche die Bestimmung hat, den Gliederungen Ausdruck und Sprache zu verleihen, und deshalb keineswegs als ein beiläufiger, rein zum Ergötzen des Auges dienender Schmuck

C. M. REBEL—BERLIN. »Ritter auf Wacht«.

CARL MAX REBEL—BERLIN. ☆ ☆
»TRISTAN UND ISOLDE«. ÖL-GEMÄLDE.

CARL MAX REBEL—BERLIN. »FRANCESCA DA RIMINI«. (1899.)

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Der Ritter Zendelwald*«.

aufgefasst werden darf. Wenn nun das Bau-Ornament grösstenteils seine Motive aus der Natur entnimmt, so erleiden dieselben doch stets, und vorzugsweise in den Blüte-Zeiten der Kunst, eine starke Umbildung oder Stilisierung, welche sie erst ganz geeignet macht, den Forderungen der Monumentalität zu entsprechen; sie erstreben eine scheinbare Natur-Wahrheit. — Die Notwendigkeit, dem Auge ein auch in grösserer Entfernung deutlich erkennbares Bild zu liefern, fordert vor allem einen vergrösserten Maßstab des darzustellenden Gegenstandes; der für die Ausführung gewählte gröbere Bau-Stoff und ebenso die harmonische Einfügung in das Architektur-Bild verlangt zugleich die Unterdrückung mancher Einzelheiten. Zweifellos ist es dem Bildner, namentlich dem plastischen, unmöglich, die Feinheit einer Blüte, ihren Farbenschmelz, ihre Staubfäden, die Zartheit des Rippengewebes eines Blattes, das weiche Gefieder eines Vogels, die Behaarung eines Tier-Körpers oder gar die wechselvollen Übergänge der Epidermis des Menschen in der Nachbildung zu erreichen; aber mit solchen Mitteln will der Künstler auch gar nicht wirken; er gibt zwar nur eine Abkürzung der Natur-Erscheinung, verbindet sie aber mit gedanklichem Inhalt und erhebt sie in das Reich dauernder Stimmung und Schönheit. Man darf wohl sagen: je näher das Ornament dem Scheine der Wirklichkeit kommt, desto mehr verfehlt es seinen Zweck, als Symbol einer Idee oder als Verkörperung für den Ausdruck des Spieles statischer Kräfte erschöpfend dienen zu können.

Aus den oben angeführten Gründen wird es verständlich, weshalb die sich dem Stilisieren so bequem darbietenden sogenannten Lotus- und Akanthus-Formen eine durch Jahrtausende dauernde, von einem Volke zum anderen übertragene Herrschaft in der pflanzlichen Monumental-Ornamentik bewahren konnten. Jedenfalls war es eine Verschlechterung des Geschmackes und ein Zeichen des abgeschwächten Gefühls für echte Monumentalität, wenn seit der hellenistisch-kleinasiatischen Epoche Wein-Laub mit Trauben und dergl. in naturalistischer Wiedergabe plastisch an den Friesen und den Kapitellen der Säulen und Pfeiler erschienen.

Erst die fortgeschrittene Gotik, welche den pflanzlichen Schmuck nicht mehr mit der Kern-Form der Gliederung unlöslich verband, sondern denselben rein äusserlich angeheftet zeigte, — besonders auffallend an den Blatt-Kränzen der Kapitelle — konnte, unbeschadet der monumentalen Wirkung, einer mehr naturalistischen Richtung huldigen, und wählte nun als Vorbilder die naheliegenden heimischen Pflanzen-Formen. Bald aber brachte das Bedürfnis einer derberen,

CARL MAX REBEL—BERLIN.

»ANDANTE«. ÖL-GEMÄLDE.

CARL MAX REBEL—BERLIN. »*In Sehnsucht*«.

malerischen Schatten-Wirkung zur Belebung der starren Architektur-Linien die kräftig herausgetriebenen Bossen hervor, welchen dann das Blatt nur noch zur leichten Umhüllung diente, und welche dann endlich den Karakter des pflanzlichen Ursprungs der Verzierung fast ganz verwischten. — Die nordische Renaissance ergab sich mindestens im Schmuck der neutralen Flächen einem ungezügelten Naturalismus, während sich die italienische Renaissance in diesem Punkte mässiger verhielt, und allenfalls im Anschlusse an die Antike bogenförmig geschlungene Gehänge von Blumen und Früchten, die sogenannten Festons, mit Vorliebe anordnete. Eine Form der nordischen Renaissance, namentlich in der von den Niederlanden ausgehenden Auffassung, fand einen Ersatz für die verloren gegangene architektonische Strenge in der Verknüpfung des Pflanzen-Ornaments mit scharf geschnittenen, an Metall-Bleche erinnernden, durchsteckten und an den Ecken aufgerollten Rahm-Teilen, in dem sogenannten Beschläge-Ornament. In Verfolg derselben Richtung entstand die Kartusche als neue Rahm-Form, anfangs mehr den harten Holz-Formen ensprechend, später, im Barock-Stil, von vornherein Leder-Karakter annehmend. Schliesslich erfand das Rokoko den selbständigen, keinen Inhalt umschliessenden Rahmen und schmückte denselben mit schilfartig langgezogenem Akanthus-Blattwerk, Muscheln und tropfstein-artigen Gebilden, aber auch mit Blumen und Blättern, die bei aller Naturtreue doch immer noch einen gewissen Grad von Stilisierung zeigen. Der ausgeprägte Naturalismus tritt erst im Stil Ludwigs XVI. auf, allerdings nur in der Flächen-Dekoration der Innen-Räume.

Aus den obigen kurzen Andeutungen lassen sich immerhin einige wichtige, das Verhältnis der künstlerischen Darstellung zur Natur-Nachahmung betreffende Schlüsse ziehen. Ersichtlich will die Kunst der besten Perioden den Anschein der Natur-Wirklichkeit, die sie ja doch, wie schon oben gesagt, in ihrer Feinheit und Ausführlichkeit niemals erreichen könnte, absichtlich vermeiden, und setzt an Stelle derselben den Ausdruck einer Idee. Ein treffendes Beispiel für dieses Bestreben gibt der Gegensatz einer zum Kunst-Werk erhobenen Erz- oder Marmor-Statue

CARL MAX REBEL—BERLIN.

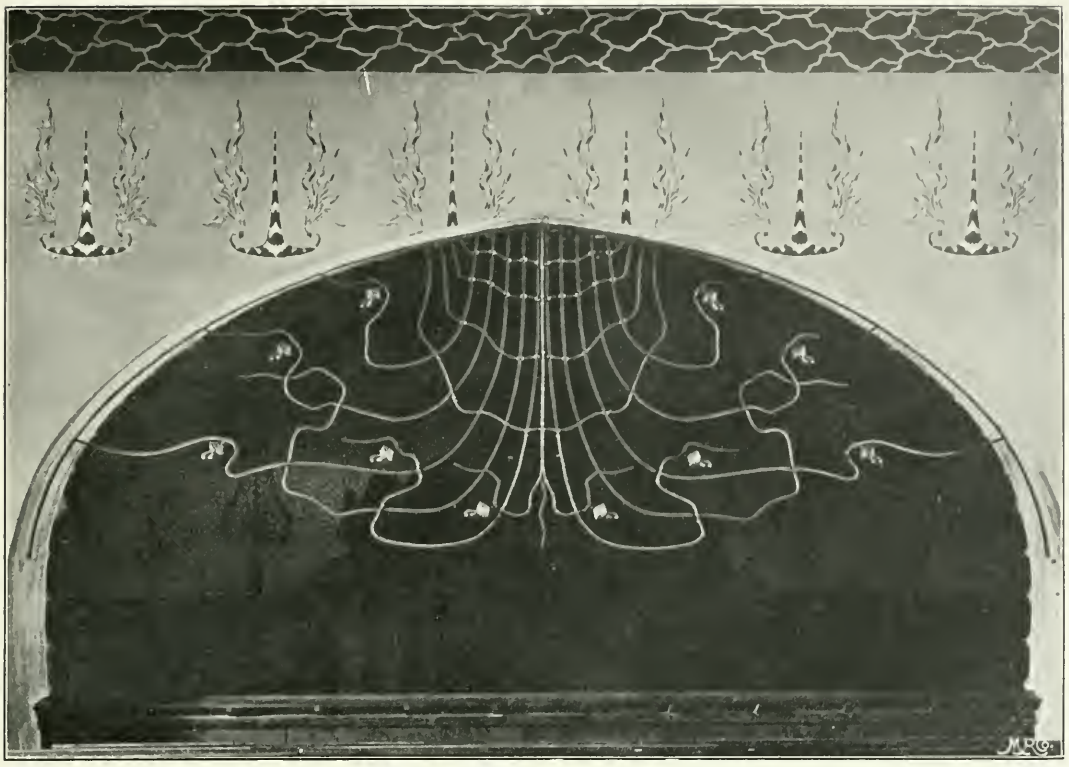
»DER SIEGER«. (1901.)

zu einer das Leben umfassenden, bemalten Wachs-Figur. Ebenso wie die Plastik hat sich die Malerei eine eigene Sprache erfinden müssen, um das körperlich Runde und die Raum-Verhältnisse mittelst Linien und Pigmenten auf die Fläche zu bannen; sie tritt schon wegen dieser Abstraktion in einen bewussten tiefen Gegensatz zur Natur-Erscheinung, abgesehen von dem Ideen- und Stimmungs-Gehalt. Um den Unterschied einer künstlerischen Darstellung von der Nachahmung des realen Lebens, und die Vorzüge jener vor dieser zu begreifen, ist allerdings ein feinerer Sinn erforderlich, der nicht immer vorhanden ist, und schon im Altertume gelegentlich gefehlt zu haben scheint, wie es einerseits die altägyptischen bemalten Kalkstein-Figuren mit den eingesetzten Krystall-Augen und bronzenen Wimpern und andererseits manche von den Schriftstellern der Antike überlieferte Historien beweisen, u. a. die von der Belebung einer Marmorstatue durch ihren Bildner, Pygmalion.

Kommen wir nun zu der modernen Richtung in der Bau-Ornamentik, welche hier eigentlich zur Erörterung steht, so kann man zunächst die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es eine Art von Armuts-Zeugnis für die abendländische Erfindungs-Kraft bedeutet, wenn der Umschwung zum Neuen nur durch Anlehnung an ostasiatische, speziell japanische Formen erreicht werden konnte, wie das thatsächlich der Fall gewesen ist. Man war wohl im Rechte, wenn man die ewigen Wiederholungen der rollenden Akanthus-Ranke sowie der Palmen-Schauhäuser müde geworden war und ebenso gerne auf den weiteren Gebrauch der für das moderne Verständnis nichts bedeutenden antiken Fabel-Tiere, der Greifen, Sphinxe und Meerwesen, auch der so oft an unrechter Stelle angewendeten Satyr-Fratzen, Löwen-Masken u. a. verzichten wollte. —

Was jedoch ein Bedenken gegen die allgemeine Richtung der neuen Ornamentierungsweise hervorrief, war der allzu häufige Verzicht auf den Ausdruck statischen Lebens in den stützenden und getragenen Bau-Gliedern, der sich stets in den antiken und den von diesen abgeleiteten späteren Bau-Stilen findet. Die diesem Zwecke vorzugsweise dienenden Lotus- und Akanthus-Formen an den Kapitellen, Hals-, Bogen- und Architrav-Gliederungen, sowie an den gürtenden und bekrönenden Gesimsen fanden keinen genügenden Ersatz durch die von der »Moderne« eingeführten Formen. Ein Serpentin-Tanz bizarrer Linien, ein Anheften naturalistisch gebildeter Baumzweige an willkürlich gewählten Stellen oder die Wiedergabe der aus dem altnordischen Formenschatze hervorgesuchten, für uns ebenfalls bedeutungslosen, fantastischen Band- und Tier-Geschlinge, kann nicht für die verloren gegangene monumentale Ausgestaltung der Schmuck-Formen entschädigen. (Schluss folgt.)

CARL MAX REBEL—BERLIN: »*Schiffe in der Abend-Sonne*«.



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Gitter mit Glüh-Lampen über dem II. Rang.*

Das „Bunte Theater" von August Endell.

Ein kühner Neuerer mit herausfordernder Geberde setzt Berlin in Aufregung; wenigstens jenen Teil des westlichen Berlin, der so sehr an Schmeichelei gewöhnt ist, dass er sich selbst als das geistige und führende bezeichnet, und zwingt es, hinauszukommen in den »Osten«, in jenes andere so tief verachtete, so sehr an Beschimpfung gewöhnte Berlin, wo man nur arbeitet: *August Endell.* — Wir enthalten uns allzubilliger Betrachtungen, wie sie die geistreichen Feuilletonisten über das »Bunte Theater«, seine sozialen, artistischen u. a. Besonderheiten so überreichlich zum Besten gaben. Wir schwelgen nicht in der Art gefühlvoller Plauderer in sozialen Kontrasten, wir verschmähen es, die fröstelnden Proletarierkinder zu schildern, die dort an der Köpenicker Strasse im Regen stehen und die geputzten Herrschaften vorfahren sehen an dem Hause mit der Bogen-Lampe. Wir sind cynisch genug, selbst über den grenzenlosen Jammer Derer zu lächeln, welche vor dem »Überbrettl« ihre teuersten Illusionen eingebüsst haben und zetern: so war es also doch nichts mit der »modernen Litteratur«! Ihre »Führer« und »Meister« konnten nicht warten, wohl weil sie des späten Erfolges doch nicht sicher waren, und sind, fiebernd nach Applaus und Geld, auf die Bretter der Schaubuden gesprungen, sie sind zu Hanswürsten geworden, sie gaben alles, alles preis, was sie hatten und uns so heilig schien und haben nicht einmal vermocht, die verlästerten Tingeltangel in Schatten zu stellen. Sie brüsteten sich als die Hüter und Prediger einer neuen Schönheit und Sittlichkeit — und doch war ihnen das Heiligste und das Vermächtnis eines Grössten, den sie für den »Ihren« ausgaben, nur gerade gut genug, ein freches Aushänge-Schild damit zugkräftig zu machen. Und wenn wir, die Profanen, ihnen auch das alles verzeihen wollten — aber sie sind auch langweilig, sie sind ja nicht einmal

AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
SALON-VORRAUM VOR DEN LOGEN DES I. RANGES.

unanständig! — Es war nichts mit der »modernen Litteratur«, nein es war nichts damit: das »Überbrettl« beweist es. —

Wir hören freundlich solchem Jammer zu und beglückwünschen den klugen Unternehmer, der sich einen respektablen Gewinn sicherte, als er das Straf-Gericht und die moralische Agonie der »modernen Litteratur« zu einem Schaustück machte, ja wir bewundern ihn, der die Büste Friedrich Nietzsche's neben seinem »Brettl« aufstellte — das Haupt des Giganten, das den Gedanken vom Übermenschen empfing — und welcher so den sinnvollen Unsinn allen sichtbar, greifbar vor die Augen rückte. Wolzogen hat mit einem guten Witze die erbärmlichste Epoche des öffentlich diskutierten deutschen Schrifttums abgeschlossen. Das ist fast mehr, als sie verdient hatte. — »Verarmter Graf oder Baron, der ein wenig dichten kann — gesucht«: dieses Inserat wird als Inschrift auf dem Grabsteine dieser »Litteratur-Richtung« stehen bleiben. Sogar das »Magazin für Litteratur« (Nr. 41 vom 12. Okt. 1901), das doch als ein tonangebendes Organ dieser »Richtung« gelten muss, konnte nicht umhin, durch den Mund Joh. Gaulke's freimütig zu bekennen: »Das künstlerische Ehr-Gefühl scheint eine überwundene Sache zu sein« — das war, als Detlev von Liliencron seinem Genossen Bierbaum auf das Überbrettl folgte: — ein verarmter Baron, der ein wenig dichten kann. So sehr bemitleidenswert die zahlreichen Nachahmer Wolzogen's also auch dastehen: er selbst hat sich Dank verdient, indem er mit souveränem Gelächter zeigte, was die »moderne Litteratur« samt ihren »Grössen« wert sei.

Damit nicht genug: Wolzogen hat sich für die Kunst, welcher diese Zeitschrift gewidmet ist, noch genau das gegenteilige Verdienst erworben, indem er — auch hier souverän entscheidend — August Endell berief, das hässliche Tanz-Lokal in jenem hässlichen Hinter-Gebäude an der hässlichen Köpenicker Strasse in ein Theater umzugestalten. So hat er hier dem kraftvollsten Werden Raum geschaffen, und die Möglichkeit zu schrankenloser Entfaltung jener »modernen Kunst« gewährt, die durch Abgründe geschieden ist von der »modernen Litteratur«, weil sie formen, weil sie schaffen will. Und noch mehr: Endell konnte auf dieser Walstatt der neuen Kunst-Weise einen Zuwachs an allgemeinem Vertrauen erringen, der in Berlin, wo nicht in Deutschland — die Thaten des Einen oder des Anderen unter den Darmstädtern ausgenommen — einzig dasteht. Diese Kunst, sonst verborgen in den Gemächern einer kleinen Aristokratie, hier aber plötzlich in die unbeschränkteste Öffentlichkeit gerückt und nicht blos als Schau-Stück, wie auf den Ausstellungen, sondern mit der Verpflichtung, den Bedürfnissen dieser mannigfaltigsten, bewegtesten, launischsten Öffentlichkeit zu genügen, ihr straff und doch bequem auf dem Leibe zu sitzen, sie anzuregen und wieder zu beruhigen, ihr tausend Wünsche tausendfach zu befriedigen und noch ein Übriges dazu zu thun: sie zu ergötzen: diese Kunst hat sich *bewährt*. Wie man auch im Einzelnen davon denken und wie man den Künstler Endell zu werten sich entscheiden mag: er hat einer grossen Sache eine Schlacht gewonnen.

Denn nicht das ist das Merkwürdige an seinem Theater, dass er überhaupt »modern« gebaut und »modern« dekoriert hat, nein, dass er mit einem fast beispiellosen Mute jeden und jeden Kompromiss ablehnte, dass er mit einer geradezu fatalistischen Unbesorgtheit zum Äussersten ging, so weit ging, als er nur eben gehen konnte: das ist das Merkwürdige, das Denkwürdige! Kein Zweifel, Endell hat hier seine künstlerischen Gedanken rücksichtslos »zu Ende gedacht«, kein Zweifel auch, er ist den meisten viel, viel »zu weit gegangen«, er hat sie aufgeregt, entsetzt, beleidigt, und doch mussten sie ihn gelten lassen. Der Lärm der Protestierenden, die künstlich durch Pose und Reklame hervorgepeitschte »Sensation« haben nie einen ernsten, nachhaltigen Erfolg erbracht, auch diesen nicht. Hier war ein Karakter — und man hatte vielleicht nur einen Hanswursten erwartet: das entschied.

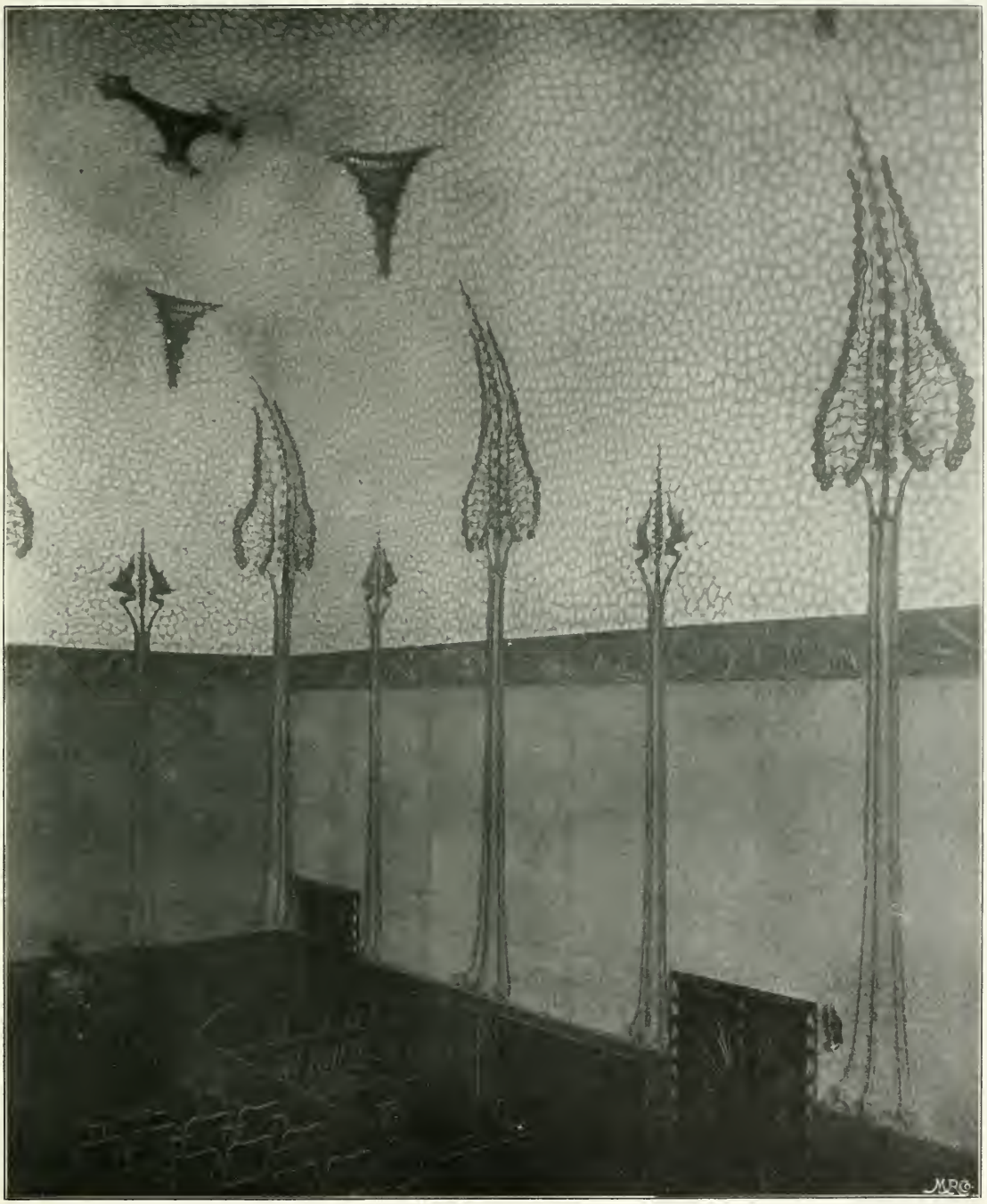
Es ist lehrreicher, der Psychologie dieses Erfolges nachzugehen, als viele Worte zu verschwenden an eine »Beschreibung«. Denn für eine solche bleibt das Wort unzulänglich:

A. ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
KLEINER FOYER-VORRAUM IM I. RANGE.

AUG. ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
ZUGANG ZU DEN LOGEN IM I. RANGE. ☆ ☆

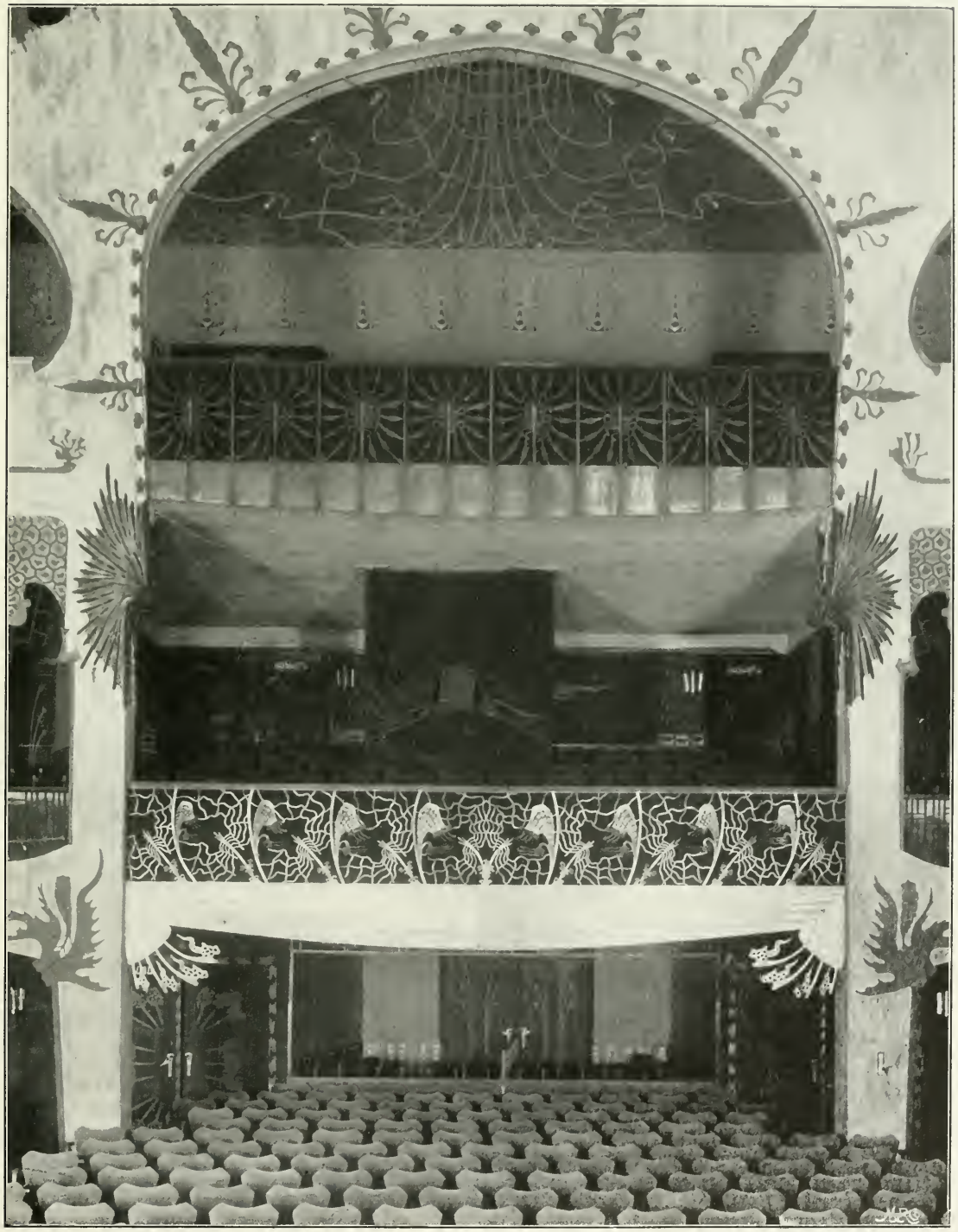
AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bühne des »Bunten Theaters« mit geschlossenem Vorhange.*

»beschriebene« Farben und »beschriebene« Formen sind dem, welcher sie nicht sah, doch nichts als ein »erzähltes Mittags-Essen« — und wer sie gesehen hat, der kann sie sich verbitten. Aber ein Wort ist gut, wenn es einen Irrtum zerstreuen kann. — Ja, man irrt, wenn man allzu wohlmeinend unseren Künstlern kompromissliche Diplomatie predigt, ja, man irrt, wenn man sie auffordert zur Halbheit und zur Heuchelei, man irrt, indem man ihnen blinzelnd rät, sich einzuschleichen wie die Wölfe im Schafspelze. Die »schlechten Erfahrungen«, welche manche unserer Fabrikanten mit guten Künstlern gemacht haben, sind nicht selten gerade darauf zurückzuführen, dass der Auftraggeber den Künstler sich nicht aussprechen liess, dass er ihm in den Arm fiel, als er voll auszog zu einem wuchtigen Hiebe. So kommen jene Gebilde zustande, die weder neu noch alt, weder gehauen noch gestochen, weder Fisch noch Fleisch sind, die weder den Verständigen noch den Dummen, weder den Vornehmen noch den Geringen gefallen — man hat einen Miss-Erfolg, man verflucht die Künstler, man verflucht die Kunst. Wir sehen die architektonische und kunstgewerbliche Entwickelung eines ganzen Volkes ersticken in solchen unfruchtbaren Kompromissen: die Kunst Frankreich's. Man will in Paris modern sein und doch nicht gerade »modern« scheinen. Man weiss, dass das französische Publikum zähe festhält an den überkommenen Formen seines Hausrates, und so will man diese Formen im Grossen nicht auflösen. Man hofft, es genüge, »modern« zu sein, wenn man im Kleinen etwas Neues gibt. Darum ist Frankreich auf diesem Gebiete so in das Hintertreffen geraten, denn im Grunde sind dort eigentlich nur Plumet und Selmersheim, welche diesen Kompromiss unter Wahrung eines gewissen Karakters erfolgreich durchführen konnten. Welch ein Bild des Reichtumes bietet dagegen das radikale Belgien, welch einen Erfolg neuer Kultur bedeutet hiergegen van de Velde selbst in den Augen dessen, der seine Manier ablehnt! — Freilich, es bleibt ein Wagnis, auf die Hilfe aller überkommenen, gewohnten Formeln zu verzichten, aber nur, indem man darauf verzichtet, zeigt man, dass man selbst überzeugt ist, und nur dann kann man über-



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. ☆
ECKE DES THEATER-SAALES RECHTS VON DER BÜHNE.

AUGUST ENDELL — BERLIN: »BUNTES THEATER«. LOGEN-HAUS UND PARKET.



AUGUST ENDELL—BERLIN: LOGEN-
HAUS DES »BUNTEN THEATERS«.

AUGUST ENDELL—BERLIN. *»Buntes Theater«, Haupt-Restaurant.*

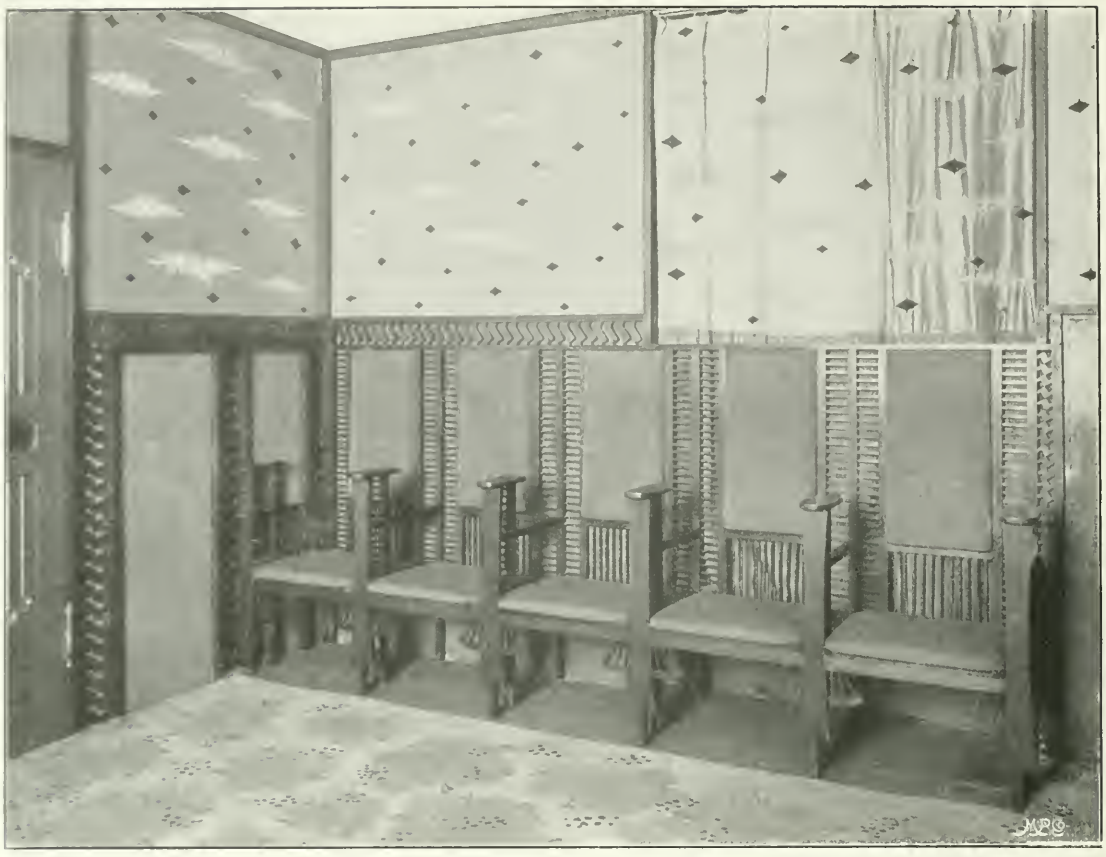
zeugen. Endell ist das hier in grösserem Maßstabe und auf einem gefährlichsten Posten gelungen. Auch wer ihn nicht versteht, nicht verstehen will, empfindet, dass er in seinem Theater das, was er wollte, erreicht hat.

Nur einiges zur Erläuterung der Abbildungen! Der untere Teil der Saal-Wand hat eine Stoff-Bespannung, abgeschlossen durch einen stark bewegten Fries, der uns an eine Art »Gigantomachie« fantastischer Riesen-Insekten und Amphibien denken lässt. Der obere Teil der Wand und die flach gewölbte Decke sind mit einem pointillistischen Muster getüncht, dessen Buntheiten zu einer entschieden wohlthuenden Einheit zusammenklingen. Die Beleuchtungs-Körper der Decke sind eine Art viereckiger, stacheliger Bronze-Körbe, aussen mit Glüh-Birnen versehen; diese äusseren Lampen verlöschen, wenn das Haus verdunkelt werden soll und statt ihrer erglühen im Innern der Körbe Lichter auf, welche einen Schein über die Decke werfen, von wo er als ein überaus zartes, angenehm-suggestives Dämmern in den Raum herabrieselt. Der oberste, II. Rang hat noch eine besondere Licht-Quelle, welche in Form reizvoll verteilter Glüh-Lampen in einem raffiniert entwickelten Gitter untergebracht ist (vergl. Abb. S. 275). Ebenso sind Ventilation (Haupt-Schacht mit vortrefflicher Vergitterung mitten in der Decke) und Akustik des höchsten Lobes würdig. Alle Räume: Treppen, Foyers, die behaglichen Vor-Zimmer der Logen, die Logen selbst, Theater-Saal und Restaurants sind mit Teppichen von höchst fremdartiger Musterung und ausdrucksvollster Koloristik belegt, dazu kommen die verschiedenen Farben der Polster, durch welche sich die einzelnen Kategorien der Plätze weithin unterscheiden. Die Sehmöglichkeit ist fast von allen Plätzen aus gleich vorzüglich. Die Bühne hat eine Haupt- und eine Zwischen-Akts-Gardine und auch für Schauspiele genügende Tiefe. Bei allen diesen neuartigen Stoff-Mustern Endell's wie auch bei seinen Entdeckungen in der architektonischen Koloristik versagt die

AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
PARTIE AUS DEM HAUPT-RESTAURANT. ☆ ☆

AUGUST ENDELL: »BUNTES THEATER«.
BÜFFET IM HAUPT-RESTAURANT. ☆

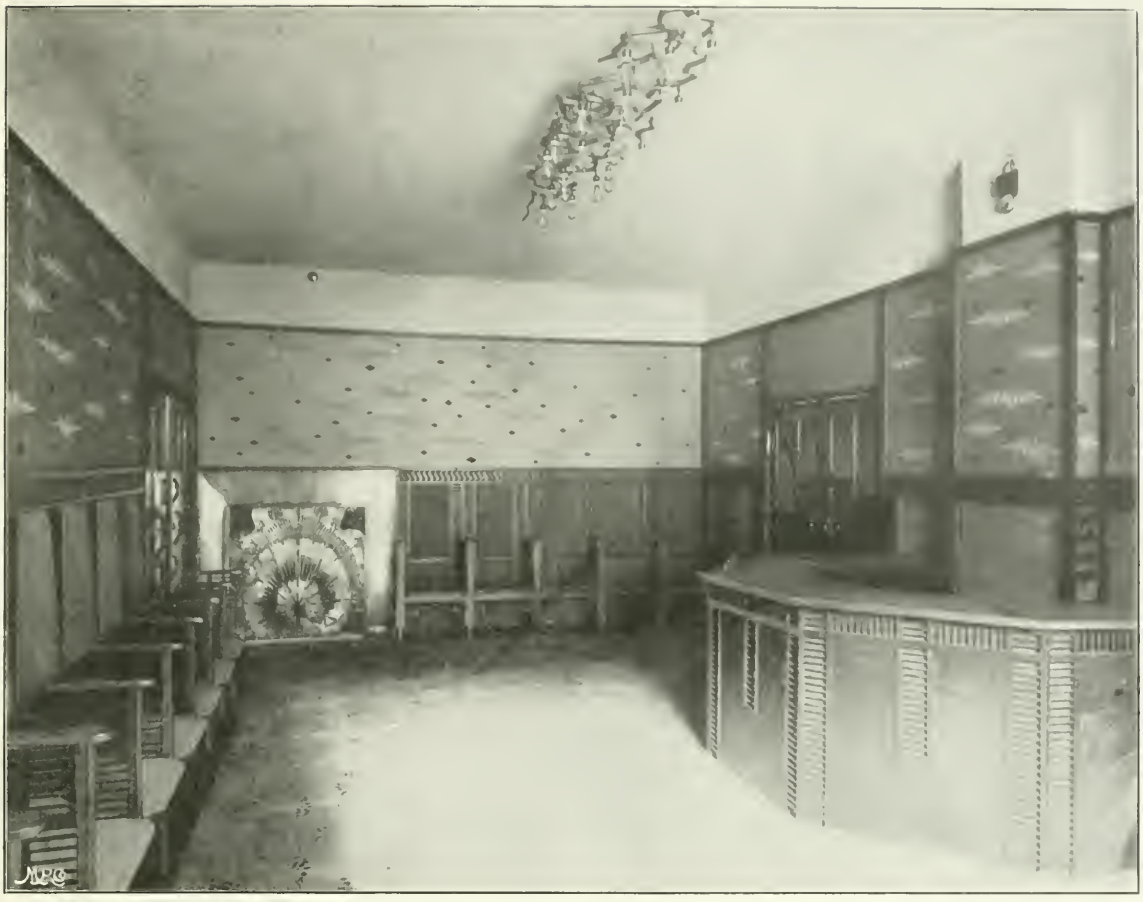
AUGUST ENDELL: »BUNTES THEATER«.
BÜFFET IM FOYER DES II. RANGES. ☆



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. *Gestühl aus dem Foyer des I. Ranges.*

Schilderung des Wortes ebenso völlig wie die Wiedergabe durch die Photographie.

Durch welche *ästhetischen* Mittel Endell jedoch diese in unserer Vorstellung mit den banalsten, ekelhaftesten Talmi-Dekorationen fast untrennbar verbundenen Dinge zu Ausdrucks-Formen eines, wenn auch gewiss bizarren, so doch eigenen und entschiedenen geistigen Lebens gewonnen hat, das ist wohl auch einer kurzen Betrachtung wert, wenngleich die in diesem Hefte enthaltenen eigenen Ausführungen Endell's uns eines breiteren Ergehens über seine künstlerischen Grundsätze entheben. — Endell hat hier vor allem jenem als spezifisch modern gerühmten Streben nach äusserster »Einfachheit« nicht dadurch entsprochen, dass er mit wenigem, sparsamem Gute an's Werk ging, sondern durch eine mit nerviger Faust bewältigte Entfaltung eines ganz aussergewöhnlichen Reichtumes von Motiven. Diese wuchtige, zielsichere Beherrschung einer dem ersten Blick fast betäubend erscheinende Mannigfaltigkeit an Linien — und obendrein stark ausdrucksvollen Linien — und bizarren Farben, dieser in einer nahezu selbstverständlich, notwendig wirkenden Einheit sich versöhnende »Dualismus« von scheinbar übermütig losgebundener Fantastik und ruhig, streng-vernünftig ordnender, gemessener Kraft findet auch in der Seele des Betrachtenden den Weg zur Synthese und zieht befehlshaberisch auch den Nichtverstehenden in seinen Bann. Für den feiner Nachspürenden eröffnet sich aber ein erhöhter Genuss fast dramatischer Art, indem er sich zunächst einem Chaos unerhörter Dinge, niegesehener Farben und nie zuvor geschlungener Linien gegenüber sieht, das sich plötzlich, sobald der den Künstler leitende Gedanke lichterströmend auch im Beschauer die Schwelle des Bewusstseins überschritt, zu einer höchst vernünftigen, wohl balanzierten, wenn auch vielleicht fremdartigen Welt in einander



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. *Büffet im Foyer des ersten Ranges.*

ordnet. — Im Einzelnen wird Jeder seine Einwände haben, der gegen die bizarre Fantastik der Ornamente, jener gegen die noch grössere Bizarrerie der direkt pointillistischen Anwendung der Farben, andere gegen anderes und wieder andere werden in allen diesen Elementen wieder ebensoviele grosse Vorzüge erblicken oder — und dies zweifellos mit Recht — geltend machen, dass es sich ja nicht um eine Kloster-Zelle oder das Bureau eines Staats-Anwaltes oder ein Besserungs-Heim für gefallene Mädchen handele, sondern eben um ein Variété, und dass die ganze Ausgestaltung des Raumes mit einer geradezu lächerlich geringen Bau-Summe (man spricht von 70—80 000 Mark) durchgeführt wurde, und schliesslich wird Endell vielleicht selbst nach 10 Jahren viele dieser Einzelheiten zuerst preisgeben: was will das heissen gegen den tollkühnen, sicheren Griff in's Ganze, den wir hier sahen! G. F.

Originalität und Tradition.

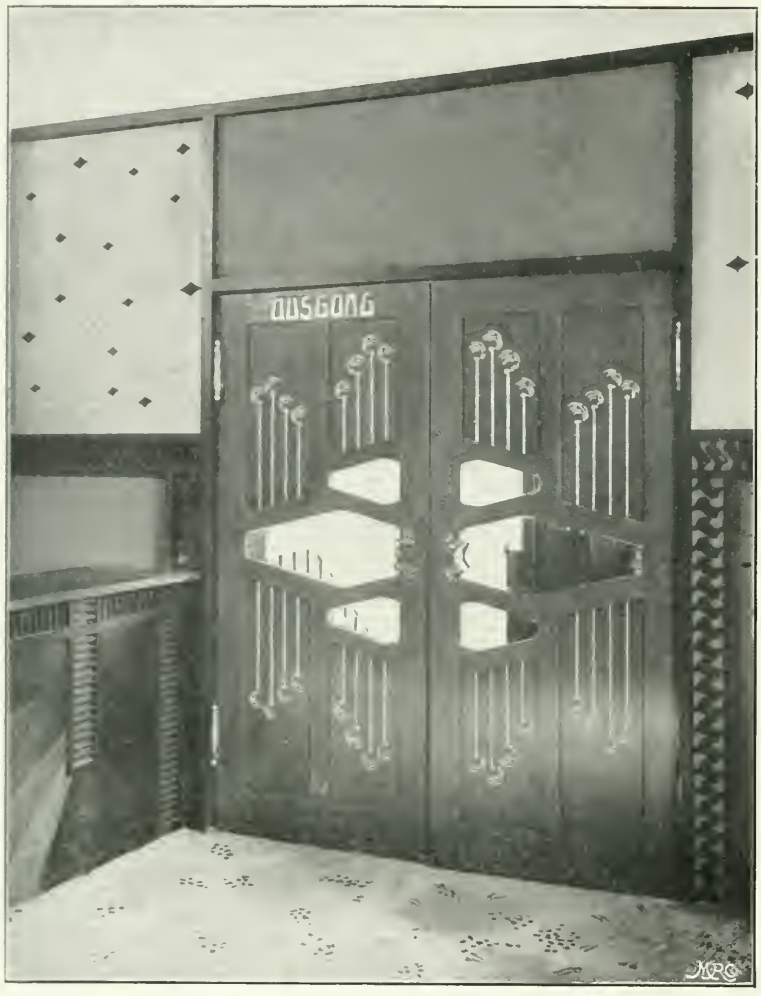
Bis zum Überdruss wird gegen die neueren Kunst-Bestrebungen der Vorwurf erhoben, dass ihre Vertreter alle Traditionen missachten, dass sie unternähmen, ganz von vorn und ohne jedes Vorbild zu beginnen, dass sie auf alle vergangene Kunst-Übung mit Verachtung herabblickten und aus Grundsatz verschmähten, aus früheren Erfahrungen Nutzen zu ziehen. Immer wieder wird von neuem gesagt, es habe doch auch *vor* unseren Zeiten Kunst und Können gegeben und es sei lächerliche Originalitäts-Sucht, Hochmut und grenzenlose Selbstüberhebung, sich prahlerisch über alle diese vergangene Kostbarkeit hinwegzusetzen. Nun, ganz so schlimm sind die bösen Modernen nicht, aber das eine lässt sich nicht wegleugnen, dass sie in der That den Ehrgeiz besitzen, die Formen, die sie verwenden, selber zu er-

AUGUST ENDELL—BERLIN. »*Buntes Theater*«, *Treppen-Haus.*

finden, nicht aber sie aus Büchern oder gar mit Hilfe von Photographien oder Abgüssen zusammenzustellen. Ist das nun wirklich etwas so Unerhörtes? Einen Dichter, einen Komponisten, einen Maler oder Bildhauer würde man ohne weiteres auslachen, besässe er die Naivität, vorhandene Kunst-Werke ganz oder stückweise zu kopieren und dann für seine eigenen Werke auszugeben. In der Architektur aber soll das nicht nur erlaubt, sondern die einzig mögliche Form der künstlerischen Arbeit sein. Es ist ja zuzugeben, dass architektonische und kunstgewerbliche Arbeit eher zur Benutzung fremder Formen führt, als das auf anderen Gebieten der Fall ist; denn einmal ist der Bedarf an solchen Arbeiten vergleichsweise unendlich gross und wirklich originale Künstler hier wie überall selten. Dazu kommt die technische Schwierigkeit und die grossen Kosten der Ausführung, die ein Ausprobieren von Fall zu Fall stark beschränken oder fast unmöglich machen und es liegt nahe, dass wenn jemand einmal die künstlerische Lösung für die Überwindung einer technischen Schwierigkeit gefunden hat — beispielsweise für einen Thürsturz oder ein Gewölbe — leicht andere denselben Weg gehen. Und so findet sich in der That eine grössere Stabilität der Formen in der Architektur wie in anderen Künsten. Darum spricht man auch von Stilen im eigentlichen Sinne nur in Architektur und Kunstgewerbe. Aber schon eine eingehendere Betrachtung zeigt, dass diese Stabilität nur eine scheinbare ist, und dass in den Zeiten lebendigen Kunst-Geistes innerhalb des Stiles unzählige Variationen angetroffen werden. So wissen wir, dass noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts der einzelne Tischlermeister seinen Ehrgeiz daran setzte, für jeden neuen Besteller eine neue Stuhl-Form zu geben. Das war eine durchaus gesunde Art des kunstgewerblichen Betriebes und gegen diese Art von Nachschaffen wird man niemals etwas ernstliches einwenden können, es liegt in der Natur der Sache. Aber nicht dagegen richtet sich die Polemik der Modernen, sondern gegen die abscheuliche »wissenschaftlich exakte« Nachahmung alter Stil-Formen. Denn einmal wird die Reproduktion selten genau werden und dem aufmerksamen Auge wird der Mangel an Liebe für das Geschaffene schwerlich entgehen. Es ist eben ein

Unterschied, ob man Eigenes gibt oder Fremdes stiehlt. Das Stehlen ist keine mit Schaffensfreude verbundene Thätigkeit. Aber selbst wenn die Nachahmung exakt gelingt mit Hilfe »der vervollkommneten Mittel der Neuzeit«, so bleibt immer noch die Inkongruenz zwischen dem Gestohlenen und dem Selbstentworfenen, denn bedauerlicherweise waren frühere Zeiten nicht so liebenswürdig, für die Bedürfnisse der Enkel Häuser und Schränke in Muster-Beispielen zu bauen. Und so bleibt uns schon nichts anderes übrig, als wenigstens die Form der Räume und ihre Aufeinanderfolge selber zu entwerfen. Schon unser äusseres Leben ist von dem früheren tausendfältig verschieden durch die andere Art unseres Verkehrs, des Geschäftslebens und nicht zum wenigsten unserer entwickelten Beleuchtung. Wichtiger sind: die gänzlich andere soziale Schichtung, das eigentümliche Tempo unseres Lebens und die grundverschiedene Art unserer Lebens-Bilanz und unseres Glückes. All das verlangt nach eigenem Ausdruck

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Heizkörper-Verkleidung aus dem Foyer des I. Ranges.*



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Thür im »Bunten Theater«.*

und es ist wahrlich besser, unbeholfen und ungeschickt dem eigenen Sehnen und Wünschen Ausdruck zu geben, als mit gestohlenen Formen Kunstfertigkeit vorzutäuschen, prahlerische Gebäude zu errichten, die durch ihre Verlogenheit nur von den traurigsten Eigenschaften unserer Zeit Kunde zu geben geeignet sind. Es hilft also nichts, wir brauchen wirklich neue Formen.

Früher antwortete man darauf, die Formen seien erschöpft, Neues zu schaffen sei schlechterdings unmöglich. Das wagt man heute nicht mehr. Aber die ehemaligen Anhänger dieser Ideen erklären Einfachheit, vornehme Schmucklosigkeit für das einzig erstrebenswerte Ziel. Ornamente seien Nebensache, ja rohe Barbarei. Leider bringen die Verkünder dieser Lehre nicht viel Erfreuliches zustande, und das Wenige ist leider gestohlen, dem Biedermeier-Stil, den Engländern und den Amerikanern. Natürlich verblüfft die glatte Eckigkeit dieser Formen im Verein mit dem kostbaren Material. Doch empfindet man nach einiger Zeit diesen blasierten Skeptizismus, der im Grunde genommen zu feig zum leben und zum schaffen ist, als eine unfruchtbare Verirrung. Es ist eben gar nicht leicht, einfache Formen zu erfinden, und solche Formen können nicht Anfang, sondern nur Frucht langer und intensiver Bemühung sein. Erst müssen wir lernen, durch komplizierte Gebilde zu wirken, bis wir sicher genug sind, auch mit einfachen Mitteln viel zu sagen. Natürlich machen die Anhänger jener Richtung den Neueren Effekthascherei und Aufdringlichkeit zum Vorwurf. Nun ist ganz klar, dass jedes Neue, das ohne Vorbilder und auf Grund bis dahin nicht befolgter Prinzipien entstanden ist, überraschend wirkt, von allem Künstlerischen ganz abgesehen. Das Ungewohnte fällt eben auf und dem Betrachter fehlen alle Voraussetzungen und Kriterien, mit deren Hilfe er die Folgerichtigkeit des Einzelnen zu beurteilen vermöchte, da eben prinzipiell ein Neues gewollt ist und dieses Prinzip weder erkannt noch anerkannt ist. Doch ist es eine ziemlich schnöde Taktik, diesen Umstand den Neueren als niedrige Gefallsucht auszulegen. Natürlich will jeder Künstler beachtet sein, aber man darf nicht vergessen, dass auch ein wenig Mut dazu gehört, ein fremdes neues Prinzip sich als Gesetz für das eigene Schaffen aufzuerlegen, trotzdem Niemand den Effekt im voraus

beurteilen kann und alles dadurch in Frage gestellt wird, der künstlerische Ruf und auch — das materielle Auskommen. Im übrigen sollte man aber diese Fragen von vornherein nicht immer gleich mit moralischen Erörterungen verquicken wollen.

Natürlich wird den Modernen vieles missraten, sie der Spottsucht älterer Kollegen blossstellen. Das liegt in den enormen Schwierigkeiten begründet, auf einem neuen Wege sein Heil zu versuchen. Es fehlt uns eben all und jede Hülfe und vor allem jede Tradition. Denn in Wirklichkeit liegt die Sache so: Nicht die Modernen haben die Tradition zerstört, sondern die Tradition war zerstört schon seit langer Zeit durch die bewussten Kopisten des 19. Jahrhunderts, durch die Hellenen- und Renaissance-Epigonen, die Gotiker und die anderen historischen Schulen. Denn Rezepte, wie man aus Zeichnungs-Vorlagen, Photographien und Abgüssen neue Bauten in endloser Variation zusammenstellt, haben mit künstlerischer Tradition wahrhaftig nichts gemein, es gibt nur eine Tradition für den Künstler und das ist die Tradition des *künstlerischen Schaffens.* Man muss durch persönliches Zusammensein gesehen haben, wie ein Künstler Probleme und Hindernisse überwindet. Nur durch solche direkte Überlieferung kann künstlerischer Sinn und künstlerisches Können von Generation zu Generation übertragen werden und sich im Laufe der Zeit zu immer grösserem Reichtum, grösserer Schärfe und Sicherheit entfalten. Überlieferung der handwerklichen Regeln und Gesetze, eine vollkommene und genaue detaillierte Handwerks-Tradition, denn *Kunst ist Handwerk,* zwar ein sehr kompliziertes, aber doch eines, das sich durch Unterricht vollständig lehren und erlernen lässt. Es ist nötig, das heute ganz besonders zu betonen, wo immer wieder Kunst als eine mystische Leistung, als ein Wunder in den Himmel gehoben und — verachtet wird, eine Anschauung, die unserem ganzen Kunst-Leben den allerärgsten Schaden zugefügt hat. Kunst ist ausschliesslich Arbeit und setzt einzig und allein eine vollständige detaillierte Kenntnis der künstlerischen

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Thür im »Bunten Theater«.*

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bureau-Möbel der Firma Schiffer & Sohn.*

Wirkung voraus, sie verlangt unbedingte leidenschaftliche Hingebung und Ehrfurcht. Sie ist aber nicht das Produkt fahrigen Genietums oder gar unverhofft hereinbrechender

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Lehn-Stuhl.*

»Stimmungen«. An dem Bedürfnis nach Stimmung kann man den Dilettanten totsicher erkennen.

Freilich ist die Erlernung des Kunst-Handwerks sehr erschwert dadurch, dass wir eben keine überlieferten Regeln und Gesetze haben, und es muss darum unser ernstestes Bestreben sein, dieselben zu gewinnen und für ihre allgemeine Verbreitung zu sorgen. Dazu gehört vor allen Dingen eine genaue Darstellung der Hilfsmittel und Methoden, wie man Natur studiert, wie man Anregung bei vergangenen und fremden Kulturen zu suchen hat, und vor allem eine systematische Formen- und Farben-Kenntnis. Natürlich keine allgemeine Sentenzen, auch nicht die bis zum Überdruss wiederholten ästhetisierenden Sprüchlein von der »Konstruktion«, von der »Einfachheit«, von der »Material-Echtheit«, von der »Zweckmässigkeit«, vom goldenen Schnitt und ähnlichen schönen Sachen mehr. Auch keine Philosopheme von männlicher und weiblicher Kunst, von der Darstellung der Ideale oder der Verkörperung welthistorischer Ideen oder gar des Kosmos selber und der Weltschöpfung überhaupt. Wir brauchen vielmehr klare, nüchterne Antwort auf die Fragen, die die

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Schreib-Tisch im Bureau des Hauses Schiffer & Sohn.*

Arbeit uns bringt. Wie macht man eine Linie hart, wie macht man sie weich, ruhig, vornehm, glatt, elegant, wie lässt man ein Ornament leichter erscheinen oder wie macht man es schwer. Wie sind die schweren Stellen in's Gleichgewicht zu bringen. Wie kann man eine Vertikal-Richtung in eine Horizontal-Richtung verwandeln. Wie kann man es erreichen, dass ein vorwärts fliegendes Ornament nach der entgegengesetzten Seite hinschwebt. Wie bereichert man eine Linie, wie verästelt man sie, wie hat man Linienbündel anzusetzen, wie weit darf man im Detail gehen, ohne die Gesamt-Wirkung aufzuheben u. s. w. Kurz, eine sichere Schulung des Auges für Formen- und Farb-Wirkungen. Nur systematische Übung, strenge Schulung kann dahin führen. Natürlich können wir Modernen zunächst nur unsere eigenen Erfahrungen weitergeben. Aber wenn aus unserer Bewegung dauernder Gewinn und dauernde Kultur hervorgehen soll, so ist ein lehrendes Weitergeben unserer Erfahrungen eine unbedingte Notwendigkeit, und es ist kein Wunder, dass fast alle neueren Künstler sich in dieser Richtung zu bethätigen suchen. So Eckmann und Gross in staatlichen Stellungen. In München haben verschiedene Künstler, wie ich höre, privatim derartiges

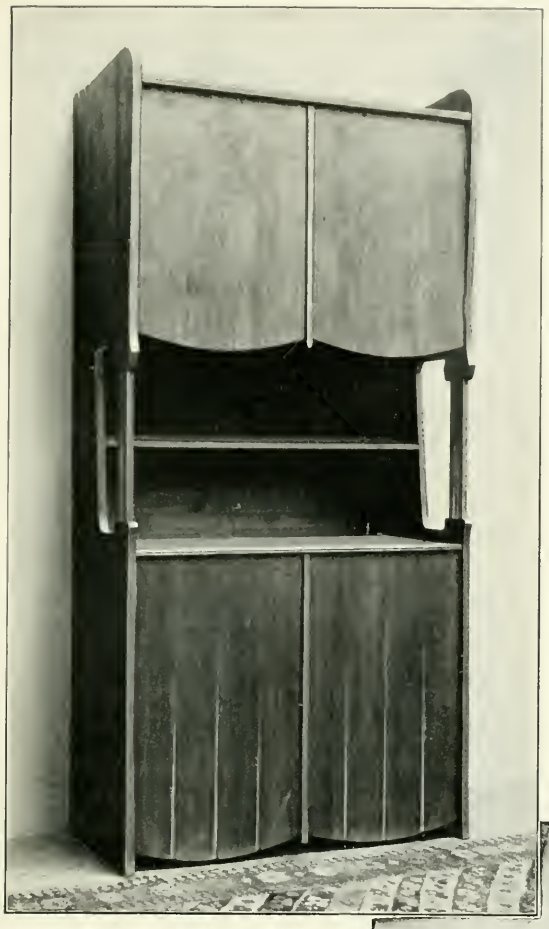
AUGUST ENDELL—BERLIN. *Schreib-Tisch.*

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bureau-Möbel.*

an, ich selbst gedenke meine kleine bisherige Schule kommenden Sommer zu vergrössern.

Natürlich finden die Gegner das lächerlich, es ist ihnen der Gipfel des Hochmuts, nicht nur die alten Formen zu verschmähen, sondern obendrein eine eigene Tradition künstlich schaffen zu wollen. Doch kann das uns in unserem Wege nicht beirren. Wir wissen auch ohne fremde Belehrung, dass wir die Sicherheit der durch Jahrhunderte lange Tradition gefestigten Volks-Kunst der Japaner, Chinesen und Indier nie erreichen können. Die Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit asiatischer Arbeiten ist uns versagt, das Persönliche und Suchende unserer Arbeiten muss als Ersatz dienen, die nach uns kommen, mögen Sichereres und Reinereres bringen. AUGUST ENDELL—BERLIN.

DIE FREIE VEREINIGUNG DARMSTÄDTER KÜNSTLER hat soeben ein interessantes kleines *Mappen-Werk* erscheinen lassen, welches zum Laden-Preise von 30 Mark durch die Hof-Buchhandlung *Arnold Bergsträsser* in Darmstadt bezogen werden kann. Eine Vorzugs-Ausgabe, welche wohl hauptsächlich für die Kupferstich-Kabinette und die Museen in Betracht kommt, kostet 50 Mk. Das Werk enthält 16 Blätter, grösstenteils Lithographien, einige Lichtdrucke, Radierungen und Autotypien in z. T. ganz vorzüglicher Ausführung. Es sind vertreten: *Wilhelm Bader, O. H. Engel, Rich. Hoelscher, Ed. Selzam, Otto Ubbelohde, K. Küstner, L. v. Hofmann* (»Perseus befreit Andromeda«, Lith.), *Eugen Bracht* (»Märkische Mühle«), *Ad. Beyer, W. Eckstein, Peter Halm* (»Motiv bei Mainz«, Radierung), *C. Kempin, Aug. Wondra* und *Karl Schmoll von Eisenwerth* (»Die Quelle des heiligen Hirten«, Lithographie). — Wir wünschen dieser trefflich ausgestatteten Mappe weiteste Verbreitung; denn es kündigt sich in derselben ein ernstes Streben an, dem Erfolg zu wünschen wäre, damit die Darmstädter Künstler ermuntert werden, auf diesem Wege weiter zu schreiten. So kann manches gute Werk Eingang finden in die Häuser auch der Minder-Begüterten, die sonst die Kunst nur in Ausstellungen und Museen platonisch anschmachten dürfen. Diese Blätter aber, unter denen sich so manches Zeugnis echter Künstlerschaft befindet, und die in ihrer Gesamtheit auch heimatlichem Empfinden einen gewissen Ausdruck verleihen, die kann man *besitzen*. Es kann als eine vornehmste Aufgabe gerade der *lokalen* Künstler-Gruppen angesehen werden, solche volkstümliche Mappen herauszugeben. Möge auch den hessischen Künstlern Erfolg beschieden sein bei dem löblichen Werke, das sie mit der vorliegenden Mappe recht vielversprechend begonnen haben!



AUGUST ENDELL—BERLIN.

DIE AUSSTELLUNG IN TURIN 1902. Der Arbeits-Ausschuss für die »*Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902*« versendet folgende Mitteilungen: Offiziell tritt Deutschland nicht auf, dagegen ist als erste Hilfe ein Zuschuss aus Reichsmitteln von 30 000 Mk. an den Deutschen Arbeits-Ausschuss bewilligt worden; weitere 20 000 Mk. sollen für das Jahr 1902 eingesetzt werden. Dass die hier angeführte Summe von 50 000 Mk. nicht dem entspricht, was an Aufwendungen für ein würdiges Auftreten unbedingt notwendig ist, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, wenn Folgendes in Betracht gezogen wird. Die deutsche Ausstellungs-Leitung hat aus diesen 50 000 Mk. nicht allein die Ausstattung der von ihr auszuführenden Bauten zu übernehmen, vielmehr müssen daraus auch die Transport-Kosten, die Kosten für Versicherung jeder Art, die Kosten für den ganzen Betrieb der Sache, der Gehalt eines kaufmännischen Kommissärs während der Dauer der Ausstellung, kurzum, alles und jedes bestritten werden. — Es ist zwar Aussicht vorhanden, dass die einzelnen Bundes-Regierungen sich insofern der Sache annehmen, als sie kleinere Subventionen für Landes-Gruppen noch bewilligen, indes ist dies eine bis zur Stunde völlig unentschiedene Sache.

Es versteht sich von selbst, dass an einem Platze, wo England, Frankreich, Amerika, Japan, kurzum, die ganze übrige Welt ihre besten Kräfte in's Treffen führt, auch Deutschland nicht mit Leistungen

AUGUST ENDELL—BERLIN. *Eck-Sitz und Bureau-Schrank.*

mittelmässiger Art auftreten kann, sondern dem Prinzip huldigen muss: Multum sed non multa. — Das Arbeits-Komitee hat sich deshalb entschlossen, einen Aufruf zu erlassen, dem wir noch Nachstehendes entnehmen:

Die Pariser Ausstellung 1900 zeigte aller Welt, dass Deutschland nicht minder von der mächtigen Bewegung der Gegenwart auf künstlerischen Gebieten erfasst worden ist, als andere Kultur-Staaten.

Kultur-Bewegungen solcher Art entstehen, wachsen, verbreiten sich und kommen schliesslich zum Stillstande, um von neuem überholt zu werden, unbehindert vom Willen Einzelner, welche stets das Gestern dem Heute, das Heute dem Morgen substituieren möchten. Kultur-Bewegungen solcher Art kommen vielmehr mit Natur-Notwendigkeit, wie Sturm, wie Sonnenschein, wie Donner und Blitz durch stärkere Gewalten ausgelöst werden, als durch menschliches Wollen. So wird auch die Bewegung, die seit wenigen Jahren einem Anschauungswechsel auf künstlerischem Gebiete zum Durchbruch verhalf, unaufhaltsam ihrem Ziele zustreben und eine neue Ablagerung bilden über den ungezählten Schichten, welche die Kultur-Schwankungen von Jahrtausenden niedergeschlagen haben. Was gut, was echt, was von wahrem künstlerischem Geiste durchweht ist, wird bleiben. Kommende Geschlechter werden ihm gerecht werden, wie wir heute allem, was uns die Vergangenheit an Schönem und Grossem bietet, in klarer Anschauung gegen überstehen, wissend, dass das, was wirkliche Kunst ist, alle Metamorphosen der Mode überdauert hat. Alles in einen grossen Rahmen zusammen zu fassen, was die Kunst des Hauses und der Strasse, die Kunst auf dem Gebiete der industriellen Produktion in unseren Tagen schafft, haben thatkräftige Männer in der Hauptstadt Piemonts für das Jahr 1902 unternommen. Ein mächtiger Palast von zentraler Anlage mit radial abzweigenden Galerien, die durch weite, zum mittleren Kuppel-Bau konzentrisch gelegte Hallen begrenzt werden, öffnet seine Thore, um alles aus der weiten Welt da Zusammenströmende zu empfangen, in riesigen Gruppen zu vereinigen.

Die deutsche Halle unterscheidet sich von der anderer Nationen dadurch, dass sie eine Reihe von Räumen mit Seitenlicht und Plafond enthält, mithin Räume, die dem Wesen des bewohnten Hauses entsprechen, ja, an einer Stelle ist sogar über den neben einer Diele angeordneten Parterre-Räumen ein erster Stock mit Dach-Zimmern vorhanden, die intimster Ausgestaltung sich bieten. — Wie wir hören, soll eine Reihe unserer ersten Künstler und Industriellen bereit sein, sich an der Ausstellung zu beteiligen.

N
3
D4
Bd.9

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY